

LYCÉE

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

TOME VI.

PARIS, IMPRIMERIE DE COSSON,
Rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9.

LYCÉE

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J. F. LA HARPE.

PRÉCÉDÉ

D'UNE NOTICE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES,

PAR M. SAINT-SURIN.

TOME SIXIÈME.

SIÈCLE DE LOUIS XIV. — POÉSIE.



A PARIS,

CHEZ EMLER FRÈRES, LIBRAIRES,

RUE GUÉNÉGAUD, N° 23.

M DCCC XXIX.

COURS
DE
LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

SECONDE PARTIE.
SIÈCLE DE LOUIS XIV.

SUITE DU LIVRE PREMIER.
POÉSIE.

CHAPITRE III.
Racine.

SECTION VIII.
Esther.

Le temps, qui fait justice, mit bientôt la *Phèdre* de Racine à sa place; mais son parti était pris de renoncer au théâtre, et même, douze ans après, il ne crut pas y revenir, quand il fit, pour madame de Maintenon et pour Saint-Cyr, *Esther* et *Athalie*; car *Esther*, malgré le grand succès qu'elle eut à Saint-

Cyr, ne parut jamais sur la scène du vivant de l'auteur; et lorsqu'il imprima *Athalie*, il fit insérer dans le privilége une défense expresse aux comédiens de la jouer. Toutes deux ne furent représentées qu'après sa mort, et eurent alors un sort bien différent de celui qu'elles avaient eu au moment de leur naissance. Tout semble nous avertir de ne pas précipiter nos jugements, et rien ne peut nous en corriger.

Depuis que les représentations de 1721 eurent fait connaître tous les défauts du plan d'*Esther*, on s'étonna de la vogue qu'elle avait eue dans sa nouveauté, et c'est pourtant la chose du monde la plus facile à concevoir. Il faut voir chaque chose à sa place, et si le théâtre n'était pas celle d'*Esther*, il faut avouer qu'elle parut à Saint-Cyr dans le cadre le plus favorable. Qu'on se représente de jeunes personnes, des pensionnaires que leur âge, leur voix, leur figure, leur inexpérience même, rendaient intéressantes, exécutant dans un couvent une pièce tirée de l'Écriture-Sainte, récitant des vers pleins d'une onction religieuse, pleins de douceur et d'harmonie, qui semblaient rappeler leur propre histoire et celle de leur fondatrice; qui la peignaient des couleurs les plus touchantes, sous les yeux d'un monarque qui l'adorait, et d'une cour qui était à ses pieds; qui offraient à tous moments les allusions les plus piquantes à la flatterie ou à la malignité, et l'on concevra que cette réunion de circonstances dans un spectacle qui par lui-même n'appelait pas la sévérité, devait être la chose du monde la plus sédui-

sante, et qu'il n'était pas étonnant que la phrase à la mode, celle qu'on répétait sans cesse, et que nous retrouverons dans les lettres et les mémoires du temps, fût celle-ci de madame de Sévigné : *Racine a bien de l'esprit.* Madame de Sévigné en avait aussi beaucoup (car il y en a de bien des sortes), mais elle n'avait pas celui de cacher son faible pour la cour et pour tout ce qui tenait à la cour. Il perce à toutes les pages ; et le ravissement où elle est d'avoir vu *Esther* à Saint-Cyr, faveur alors excessivement briguée et devenue une distinction, paraît avoir influé un peu sur le jugement qu'elle en porte. Si l'on veut prendre, en passant, une idée des changements qui arrivent d'un siècle à l'autre, il n'y a qu'à faire attention à une de ces expressions employées sans dessein, et qui suffisent à peindre l'époque où l'on écrit : « Huit jésuites, dont était le » père Gaillard, ont *honoré ce spectacle de leur pré-* » *sence.* » Cela est un peu fort : voici le revers de la médaille. Nous avons vu il y a deux ans, et moi j'ai vu de mes yeux, à la représentation d'une pièce qui avait paru *contre-révolutionnaire*, parce qu'on y disait que *des accusateurs ne pouvaient pas être juges* (c'était dans le temps du procès des vingt-deux) : j'ai vu quatre *jacobins*, appelés officiellement et siégeant *gratis* au premier banc du balcon, avec toute la dignité que des *jacobins* pouvaient avoir, pour juger si les corrections que l'auteur et les acteurs avaient promises aux *jacobins* étaient suffisantes pour permettre que l'on continuât de représenter la pièce ; et le lendemain les journaux an-

noncèrent que les commissaires *jacobins* avaient été contents de la docilité de l'auteur et des changements qu'il avait faits.

L'établissement de Saint-Cyr, le choix des jeunes élèves qui remplissaient cette maison, le vif intérêt qu'y prenait madame de Maintenon, les soins qu'elle y donnait, les retraites fréquentes qu'elle y faisait, tous ces rapports pouvaient-ils manquer de se présenter à l'esprit lorsqu'on entendait ces vers de la première scène :

Cependant mon amour pour notre nation
A rempli ce palais de filles de Sion,
Jeunes et tendres fleurs, par le sort agitées,
Sous un ciel étranger comme moi transplantées.
Dans un lieu séparé de profanes témoins,
Je mets à les former mon étude et mes soins ;
Et c'est là que, fuyant l'orgueil du diadème,
Lasse de vains honneurs, et me cherchant moi-même,
Aux pieds de l'Éternel je viens m'humilier,
Et goûter le plaisir de me faire oublier.

Ce personnage d'Esther paraissait tellement adapté à la favorite, que trois ans après Despréaux renouvela ce même parallèle.

J'en sais une chérie et du monde et de Dieu,
Humble dans les grandeurs, sage dans la fortune,
Qui gémit comme Esther de sa gloire importune,
Que le vice lui-même est contraint d'estimer,
Et que, sur ce tableau, d'abord tu vas nommer.

Le caractère de madame de Montespan, le long attachement de Louis XIV pour elle, les efforts

qu'il avait faits sur lui pour s'en emparer, pouvaient-ils échapper aux souvenirs de toute la cour, devant qui Esther disait :

> Peut-être on t'a conté la fameuse disgrâce
> De l'altière Vasthi dont j'occupe la place,
> Lorsque le roi, contre elle enflammé de dépit,
> La chassa de son trône, ainsi que de son lit.
> Mais il ne put sitôt en bannir la pensée :
> Vasthi régna long-temps dans son âme offensée.

On sait assez avec quel plaisir malin l'on retrouvait Louvois dans Aman; la proscription des juifs rappelait, dit-on, la révocation de l'édit de Nantes. Mais cette allusion ne fut certainement pas celle qui marqua le plus : il s'en fallait de beaucoup que l'on vît alors cette proscription du même œil dont on l'a vue depuis; et l'adulation et le fanatisme (c'était bien alors le fanatisme, et je parle la langue du bon sens, et non pas la langue révolutionnaire) célébraient comme un triomphe cette fatale erreur de Louis XIV, qu'il faut bien appeler ainsi puisqu'il fut trompé, mais qui en elle-même est, aux yeux de la politique et de l'humanité, une grande faute qui a eu de longues et funestes suites.

Les défauts du plan d'*Esther* sont connus et avoués : le plus grand de tous est le manque d'intérêt. Il ne peut y en avoir d'aucune espèce. Esther et Mardochée ne sont nullement en danger, malgré la proscription des juifs; car assurément Assuérus, qui aime sa femme, ne la fera pas mourir parce qu'elle est juive, ni Mardochée, qui lui a sauvé la vie, et qui est comblé, par son ordre, des plus

grands honneurs. Il ne s'agit donc que du peuple juif ; mais on sait que le danger d'un peuple ne peut pas seul faire la base d'un intérêt dramatique, parce qu'on ne s'attache pas à une nation comme à un individu : il faut, dans ce cas, lier au sort de cette nation celui de quelques personnages intéressants par leur situation ; et l'on voit que celle d'Esther et de Mardochée n'a rien qui fasse craindre pour eux. Les caractères ne sont pas moins répréhensibles, si l'on excepte celui d'Esther, qui est d'un bout à l'autre ce qu'elle doit être, et dont le rôle est fort beau. Zarès, femme d'Aman, est entièrement inutile, et ne tient en rien à la pièce : c'est un remplissage. Mardochée n'est guère plus nécessaire. Assuérus n'est pas excusable : c'est un fantôme de roi, un despote insensé, qui proscrit tout un peuple sans le plus léger examen, et en abandonne la dépouille au ministre qui en a proposé la destruction. La haine d'Aman a des motifs trop petits, et l'on ne peut concevoir que le maître d'un grand empire soit malheureux parce qu'un homme du peuple ne s'est pas prosterné devant lui comme les autres, et qu'il aille jusqu'à dire :

> Mardochée, assis aux portes du palais,
> Dans ce cœur malheureux enfonce mille traits,
> Et toute ma grandeur me devient insipide,
> Tandis que le soleil éclaire ce *perfide*.

Mardochée n'est point *perfide*, et si ce Juif fait une pareille impression sur Aman, il faut qu'Aman soit fou. On prétend que ces petitesses de l'orgueil

sont dans la nature : il se peut qu'elles aillent jusque là; mais alors elle ne doivent pas faire le fondement d'une action et d'un caractère : il est trop difficile de s'y prêter. Je sais que Racine a trouvé le moyen de les revêtir des couleurs les plus imposantes. Aman, quand il avoue que c'est Mardochée qui attire sur les juifs l'arrêt qui les condamne, ajoute :

Il faut des châtiments dont l'univers frémisse;
Qu'on tremble en comparant l'offense et le supplice,
Que les peuples entiers dans le sang soient noyés.
Je veux qu'on dise un jour aux siècles effrayés :
Il fut des juifs; il fut une insolente race;
Répandus sur la terre, ils en couvraient la face.
Un seul osa d'Aman attirer le courroux,
Aussitôt de la terre ils disparurent tous.

J'admire de si beaux vers; mais si Aman était un grand personnage, un homme extraordinaire, qu'il eût reçu une offense grave, je pourrais entrer jusqu'à un certain point dans ses ressentiments, et alors son rôle serait théâtral. Tel qu'il est, je ne vois en lui, malgré tout l'art du poëte, que l'orgueil extravagant et féroce d'un favori enivré de sa fortune, qui veut exterminer une nation parce qu'un homme ne l'a pas salué.

La vraisemblance est aussi trop blessée. Après la scène où Esther l'a dénoncé au roi comme un calomniateur et un assassin, lorsqu'il a vu toute l'impression que faisait le discours de la reine sur Assuérus, et tout le pouvoir qu'elle avait sur lui, lorsque la connaissance qu'il a du caractère de ce

prince lui fait voir qu'il est perdu, il offre *son crédit* à Esther en faveur des Juifs.

Princesse, en leur faveur employez mon crédit.
Le roi, vous le voyez, flotte encore interdit.
Je sais par quels ressorts on le pousse, on l'arrête,
Et fais comme il me plaît le calme et la tempête.
Parlez.....

Il est trop maladroit de supposer qu'Esther soit assez aveugle pour croire que ce soit encore lui qui puisse *faire le calme et la tempête*, ni qu'elle puisse le ménager après avoir éclaté à ce point contre lui. Elle rejette ses offres avec dédain; alors il se jette à ses pieds et lui demande la vie. Cette bassesse le rend vil, après que sa confiance l'a rendu ridicule.

Il ne faut pas s'étonner qu'un drame qui n'a rien de théâtral n'ait eu aucun succès au théâtre lorsqu'il y parut dépouillé de tous les accessoires qui en avaient fait la fortune. Mais si l'on ne savait de quoi Racine était capable, on serait surpris de lire avec tant de plaisir, comme ouvrage de poésie, ce qui est si défectueux comme ouvrage dramatique. Le style d'Esther est enchanteur : c'est là que Racine commence à tirer de l'Écriture-Sainte le même parti qu'il avait tiré des poëtes grecs. Il s'était pénétré de l'esprit des livres saints, et en fondit la substance dans *Esther* et dans *Athalie*. L'usage qu'il en fit frappe d'autant plus les connaisseurs, que transporter dans notre poésie les beautés de la *Bible* et des prophètes, était tout autrement

difficile que de s'approprier celles d'Homère et d'Euripide. Il falloit un goût aussi sûr que le sien, et une élocution aussi flexible, pour que ces beautés qu'il apportait dans notre langue n'y parussent pas trop étrangères. Combien, au contraire, elles y paraissent naturelles! Élise, parente d'Esther et compagne de son enfance, lui raconte, dans la première scène, comment elle est venue la trouver à la cour du roi de Perse.

Au bruit de votre mort, justement éplorée,
Du reste des humains je vivais séparée,
Et de mes tristes jours n'attendais que la fin,
Quand tout à coup, madame, un prophète divin :
« C'est pleurer trop long-temps une mort qui t'abuse;
» Lève-toi, m'a-t-il dit, prends ton chemin vers Suze.
» Là tu verras d'Esther la pompe et les honneurs,
» Et sur le trône assis le sujet de tes pleurs.
» Rassure, ajouta-t-il, tes tribus alarmées.
» Sion, le jour approche où le Dieu des armées
» Va de son bras puissant faire éclater l'appui,
» Et le cri de son peuple est monté jusqu'à lui. »
Il dit : et moi, de joie et d'horreur pénétrée,
Je cours. De ce palais j'ai su trouver l'entrée.
O spectacle! ô triomphe admirable à mes yeux!
Digne en effet du bras qui sauva nos aïeux!
Le fier Assuérus couronne sa captive,
Et le Persan superbe est aux pieds d'une juive.

On croit entendre le langage des prophètes, et c'est une confidente qui parle; et le ton, tout élevé qu'il est, paraît naturel. C'est qu'une illusion soutenue vous transporte au lieu de la scène, qu'il n'y a pas un mot qui sorte de l'unité de ton et qui en

rappelle un autre. Le vrai poëte est de tous les pays: Racine est Grec avec Andromaque et Iphigénie, Romain avec Burrhus et Agrippine, Turc avec Roxane et Acomat, Juif avec Esther et Athalie.

Quel coloris et quel intérêt dans le tableau que trace Esther, d'après l'Écriture, de ce concours des plus belles femmes de l'Asie, parmi lesquelles Assuérus devait choisir une épouse!

De l'Inde à l'Hellespont ses esclaves coururent;
Les filles de l'Égypte à Suze comparurent;
Celles même du Parthe et du Scythe indompté
Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.
On m'élevait alors, solitaire et cachée,
Sous les yeux vigilants du sage Mardochée;
Tu sais combien je dois à ses heureux secours.
La mort m'avait ravi les auteurs de mes jours;
Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,
Me tint lieu, chère Élise, et de père et de mère.
Du triste état des Juifs jour et nuit agité,
Il me tira du sein de mon obscurité;
Et sur mes faibles mains fondant leur délivrance,
Il me fit d'un empire accepter l'espérance.
A ses desseins secrets, tremblante, j'obéis:
Je vins; mais je cachai ma race et mon pays.
Qui pourrait cependant t'exprimer les cabales
Que formait en ces lieux ce peuple de rivales,
Qui toutes, disputant un si grand intérêt,
Des yeux d'Assuérus attendaient leur arrêt?
Chacune avait sa brigue et de puissants suffrages:
L'une d'un sang fameux vantait les avantages;
L'autre, pour se parer de superbes atours,
Des plus adroites mains empruntait le secours;
Et moi, pour toute brigue et pour tout artifice,
De mes larmes au ciel j'offrais le sacrifice.

Enfin, on m'annonça l'ordre d'Assuérus.
Devant ce fier monarque, Élise, je parus.
Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes;
Il fait que tout prospère aux âmes innocentes,
Tandis qu'en ses projets l'orgueilleux est trompé :
De mes faibles attraits le roi parut frappé.

Cette piété qui rapporte tout à la protection divine est conforme aux mœurs, et cette modestie d'Esther contraste bien avec l'ambition de ses rivales. Déterminée par le péril des Juifs et les exhortations de Mardochée à se présenter devant Assuérus, malgré la loi qui défend, sous peine de la vie, de paraître devant le souverain sans son ordre, Esther adresse au Tout-Puissant une prière qui, partout ailleurs, pourrait paraître longue, mais qui tient essentiellement à l'action, dans un sujet où il est censé que les événements sont conduits par la main de Dieu même. Cette prière est d'une éloquence touchante, animée de l'enthousiasme des écrivains sacrés, et l'auteur a su y placer en images et en mouvements les faits principaux qui peuvent intéresser au sort des Juifs, ce qui est un mérite dans son plan.

O mon souverain roi!
Me voici donc tremblante et seule devant toi.
Mon père mille fois m'a dit dans mon enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance,
Quand, pour te faire un peuple agréable à tes yeux,
Il plut à ton amour de choisir nos aïeux.
Même tu leur promis, de ta bouche sacrée,
Une postérité d'éternelle durée.

Hélas! ce peuple ingrat a méprisé ta loi :
La nation chérie a violé sa foi.
Elle a répudié son époux et son père,
Pour rendre à d'autres dieux un honneur adultère.
Maintenant elle sert sous un maître étranger;
Mais c'est peu d'être esclave, on la veut égorger.
Nos superbes vainqueurs, insultant à nos larmes,
Imputent à leurs dieux le bonheur de leurs armes,
Et veulent aujourd'hui qu'un même coup mortel
Abolisse ton nom, ton peuple, et ton autel.
Ainsi donc un perfide, après tant de miracles,
Pourrait anéantir la foi de tes oracles,
Ravirait aux mortels le plus cher de tes dons,
Le saint que tu promets et que nous attendons!
Non, non, ne souffre pas que ces peuples farouches,
Ivres de notre sang, ferment les seules bouches
Qui dans tout l'univers célèbrent tes bienfaits,
Et confonds tous ces dieux qui ne furent jamais.
Pour moi, que tu retiens parmi ces infidèles,
Tu sais combien je hais leurs fêtes criminelles,
Et que je mets au rang des profanations
Leur table, leurs festins et leurs libations;
Que même cette pompe où je suis condamnée,
Ce bandeau dont il faut que je paraisse ornée
Dans ces jours solennels à l'orgueil dédiés,
Seule et dans le secret, je le foule à mes pieds;
Qu'à ces vains ornements je préfère la cendre,
Et n'ai de goût qu'aux pleurs que tu me vois répandre.
J'attendais le moment marqué dans ton arrêt
Pour oser de ton peuple embrasser l'intérêt.
Ce moment est venu; ma prompte obéissance
Va d'un roi redoutable affronter la présence.
C'est pour toi que je marche; accompagne mes pas
Devant ce fier lion qui ne te connaît pas.
Commande, en me voyant, que son courroux s'apaise,
Et prête à mes discours un charme qui lui plaise.

Les orages, les vents, les cieux, te sont soumis ;
Tourne enfin sa fureur contre nos ennemis.

Parmi cette foule d'expressions élégantes et poétiques dont abonde ce morceau, il n'y en a qu'une qui puisse peut-être laisser quelque scrupule : *et n'ai de goût qu'aux pleurs*. Je la crois naturelle et vraie ; mais est-elle assez noble pour la tragédie ?

Avec quel plaisir secret madame de Maintenon devait retrouver les sentiments que lui témoignait souvent Louis XIV dans ceux qu'exprime Assuérus en présence d'Esther, sentiments dont la vérité reçoit encore un nouveau charme de l'harmonie si douce et si flatteuse des vers de Racine !

Croyez-moi, chère Esther, ce sceptre, cet empire,
Et ces profonds respects que la terreur inspire,
A leur pompeux éclat mêlent peu de douceur,
Et fatiguent souvent leur triste possesseur.
Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.
De l'aimable vertu, doux et puissants attraits !
Tout respire en Esther l'innocence et la paix.
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres.

On lisait un jour devant Louis XIV cette strophe d'un cantique de Racine :

Mon Dieu ! quelle guerre cruelle !
Je trouve deux hommes en moi :
L'un veut que, plein d'amour pour toi,
Mon cœur te soit toujours fidèle ;
L'autre, à tes volontés rebelle,
Me révolte contre ta loi.

Voilà, dit le roi, *deux hommes que je connais bien*. Il est probable qu'en écoutant les vers d'Assuérus, il disait aussi, mais tout bas : Je sentais comme lui le besoin d'une Esther, et je l'ai trouvée.

Rapprocher deux grands écrivains, quand ils ont à rendre à peu près les mêmes idées, est toujours un objet de curiosité et d'instruction. Gengiskan, dans *l'Orphelin de la Chine*, éprouve auprès d'Idamé ce vide des grandeurs et ce besoin d'un sentiment qu'on vient de voir dans Assuérus.

Tant d'états subjugués ont-ils rempli mon cœur ?
Ce cœur lassé de tout demandait une erreur
Qui pût de mes ennuis chasser la nuit profonde,
Et qui me consolât sur le trône du monde.

L'expression des vers d'Assuérus est plus douce, celle de Gengiskan est plus forte : cette différence est fondée sur celle de leur situation. L'un parle d'un bonheur qu'il a, l'autre de celui qu'il voudrait avoir, et le désir va toujours plus loin que la jouissance. En étudiant les grands écrivains, on remarquera partout ce rapport du style avec le sentiment et la pensée, rapport qui existe sans qu'on y prenne garde, mais qui donne l'âme et la vie à tout un ouvrage, comme le sang qui circule dans nos veines nous fait vivre sans qu'on aperçoive son cours.

Allons plus loin, et, quoique cela nous écarte un peu d'*Esther*, voyons encore la même idée dans un sujet d'un ton tout différent, dans un conte, celui de la belle Arsène.

Seule elle demeura
Avec l'orgueil, compagnon dur et triste,

Bouffi, mais sec, ennemi des ébats;
Il renfle l'âme, et ne la nourrit pas.

Ici la gaieté se mêle au sentiment, et c'est un autre rapport à saisir, celui du ton avec le sujet. Il y aurait là-dessus beaucoup de choses à dire; mais je reviens vite à *Esther*.

C'est revenir à Louis XIV; car on retrouve encore ce prince dans ces deux vers, qui n'étaient pas faits sans intention :

Seigneur, je n'ai jamais contemplé qu'avec crainte
L'auguste majesté sur votre front empreinte.

On sait que ce prince, qui avait la figure imposante, n'était pas fâché de voir quelquefois l'effet qu'elle produisait, et combien il traita favorablement cet officier qui avait paru si fort intimidé devant lui.

L'élévation et la majesté des prophètes brillent dans la scène où Esther expose devant Assuérus la croyance, les fautes, la punition et les espérances de la nation dont elle plaide la cause, et surtout la puissance du Dieu qu'elle adore.

Ce Dieu, maître absolu de la terre et des cieux,
N'est point tel que l'erreur le figure à vos yeux.
L'Éternel est son nom : le monde est son ouvrage.
Il entend les soupirs de l'humble qu'on outrage,
Juge tous les mortels avec d'égales lois,
Et du haut de son trône interroge les rois.
Des plus fermes états la chute épouvantable,
Quand il veut, n'est qu'un jeu de sa main redoutable.

. . . .

N'en doutez point, seigneur, il fut votre soutien :
Lui seul mit à vos pieds le Parthe et l'Indien,
Dissipa devant vous les innombrables Scythes,
Et renferma les mers dans vos vastes limites.

Mardochée, dans une autre scène, ne le peint pas avec moins de grandeur.

Que peuvent contre lui tous les rois de la terre ?
En vain ils s'uniraient pour lui faire la guerre.
Pour dissiper leur ligue il n'a qu'à se montrer.
Il parle, et dans la poudre il les fait tous rentrer.
Au seul son de sa voix la mer fuit, le ciel tremble;
Il voit comme un néant tout l'univers ensemble :
Et les faibles mortels, vains jouets du trépas,
Sont tous devant ses yeux comme s'ils n'étaient pas.

Ce dernier vers est traduit mot à mot d'Isaïe: *Omnes gentes, quasi non sint, sic sunt coram eo.*

Racine, à l'imitation des anciens, introduisit des chœurs dans *Esther* et dans *Athalie*; mais au lieu de les laisser, comme eux, sur le théâtre pendant toute la durée de l'action, ce qui était souvent contraire à la vraisemblance, il a soin qu'il y ait toujours une raison pour les faire entrer sur la scène et pour les en faire sortir. Une partie de ces chœurs est chantée; dans l'autre, c'est un coryphée qui parle pour tous. C'est là que Racine a déployé un nouveau genre de talent, étranger à notre poésie dramatique; mais, pour ne pas séparer des choses analogues entre elles, je me propose de parler en même temps des chœurs d'*Esther* et de ceux d'*Athalie*. C'est maintenant cette pièce, le dernier et le plus étonnant des chefs-d'œuvre de Racine, qui doit nous occuper.

SECTION IX.

Athalie.

La conception la plus étendue et la plus riche dans le sujet le plus simple, et qui paraissait le plus stérile; le mérite unique d'intéresser pendant cinq actes avec un prêtre et un enfant, sans mettre en œuvre aucune des passions qui sont les ressorts ordinaires de l'art dramatique, sans amour, sans épisodes, sans confidents; la vérité des caractères, l'expression des mœurs empreinte dans chaque vers, la magnificence d'un spectacle auguste et religieux, qui montre la tragédie dans toute la dignité qui lui appartient, la sublimité d'un style également admirable dans un pontife qui parle le langage des prophètes, et dans un enfant qui parle celui de son âge; la beauté soutenue d'une versification où Racine a été au-dessus de lui-même; un dénoûment en action, et qui présente un des plus grands tableaux qu'on ait jamais offerts sur la scène : voilà ce qui a placé *Athalie* au premier rang des productions du génie poétique; voilà ce qui a justifié Boileau, lorsque, seul contre l'opinion générale, et représentant la postérité, il disait à son ami découragé : « *Athalie* est votre plus bel ouvrage. » Développons, s'il se peut, tous ces différents mérites, et voyons d'abord comment l'auteur s'y est pris pour exciter un grand intérêt en faveur de Joas, et légitimer les moyens que le grand-prêtre emploie

contre Athalie. Je ne dois pas dissimuler qu'il s'agit ici de combattre une autorité que j'ai souvent indiquée en fait de goût, celle de Voltaire. Mais heureusement le respect que j'ai toujours témoigné pour son génie et ses lumières m'a justifié d'avance, en faisant voir qu'il ne peut céder chez moi qu'à celui que l'on doit à la vérité. Voltaire, pendant quarante ans, n'a parlé d'*Athalie* que pour la nommer le chef-d'œuvre de la scène. Cependant, sur la fin de sa vie, il en a fait des critiques qui tendent à détruire l'ouvrage dans ses fondements; critiques que l'ascendant de son nom et de son autorité a pu seul faire paraître spécieuses, et qui, sous les rapports de la morale et de l'art du théâtre, sont également mal fondées. Je crois même que, si l'on voulait expliquer cette contrariété dans ses opinions, et chercher pourquoi il a changé d'avis sur *Athalie*, on trouverait que la véritable raison, c'est qu'*Athalie* est un sujet juif; et l'on sait que Voltaire n'a jamais eu de goût pour cette nation. Cette antipathie l'a emporté sur son amour pour Racine, et *Athalie* a été enveloppée dans la proscription générale. Quoi qu'il en soit, je vais citer ce qu'il en dit, et ma réponse sera en même temps l'exposé que j'annonçais tout à l'heure, des ressorts que Racine a si habilement employés.

« Je demande de quel droit Joad arme ses lévites
» contre la reine, à laquelle il a fait serment de fidé-
» lité. De quel droit trompe-t-il Athalie en lui pro-
» mettant un trésor? De quel droit fait-il massacrer
» sa reine? Était-il permis à Joad de conspirer contre

» elle et de la tuer? Il était son sujet, et certainement,
» dans nos mœurs et dans nos lois, il n'est pas plus
» permis à Joad de faire assassiner la reine qu'il
» n'eût été permis à l'archevêque de Cantorbéry
» d'assassiner Elisabeth, parce qu'elle avait fait condamner Marie Stuart. »

Si cet exposé était vrai, le sujet d'*Athalie* serait essentiellement vicieux : l'auteur aurait péché contre la première règle du théâtre, qui ne doit jamais blesser la morale ni consacrer la révolte et le crime. Mais cet exposé est infidèle dans tous les points, et détruit entièrement par les faits : il suffira de les détailler.

Depuis la division des douze tribus, sous le règne de Roboam, le peuple juif était partagé en deux royaumes. Les deux tribus de Juda et de Benjamin composaient le royaume de Juda, et les dix autres celui d'Israël. Mais il faut observer que les rois de Juda étaient de la famille de David; qu'ils avaient conservé l'ordre de la succession et le culte légitime; qu'ils avaient dans leur partage Jérusalem, la ville sainte, et le temple de Salomon; et qu'enfin c'était d'eux que devait naître le Messie, l'espérance de la nation juive. Les tribus d'Israël, au contraire, la plupart tombées dans l'idolâtrie, étaient regardées dans Juda comme coupables d'un schisme sacrilége, et comme une race réprouvée que Dieu même avait maudite. Samarie était pour Jérusalem ce que Genève est pour Rome. L'auteur d'*Athalie* rappelle cette malédiction dans plusieurs endroits de la pièce, et particulièrement dans celui-ci :

Dieu, qui hait les tyrans, et qui dans Jézraël
Jura d'exterminer Achab et Jézabel :
Dieu qui, frappant Joram, le mari de leur fille,
A jusque sur son fils poursuivi leur famille :
Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,
Sur cette race impie est toujours étendu.

Ailleurs, en parlant de Jéhu, roi d'Israël, il fait dire à Joad :

Jéhu qu'avait choisi sa sagesse profonde,
Jéhu, sur qui je vois que votre espoir se fonde,
D'un oubli trop ingrat a payé ses bienfaits ;
Jéhu laisse d'Achab l'affreuse fille en paix,
Suit des rois d'Israël les profanes exemples,
Du vil dieu de l'Égypte a conservé les temples.
Jéhu sur les hauts lieux enfin osant offrir
Un téméraire encens que Dieu ne peut souffrir,
N'a, pour servir sa cause et venger ses injures,
Ni le cœur assez droit, ni les mains assez pures.

Ces notions générales n'ont pas un rapport direct à la question que je traite en ce moment, mais elles sont nécessaires pour donner une idée juste du sujet, et réfuter le même auteur sur d'autres observations critiques que je me propose d'examiner. Maintenant un précis très-court des faits historiques sur lesquels la pièce est fondée fera voir si Joad est en effet un rebelle, et s'il devait regarder Athalie comme sa *reine*.

Athalie était fille d'Achab et de Jézabel, qui régnaient dans Israël : elle avait épousé Joram, roi de Juda, fils de Josaphat, et le septième roi de la race de David. Son fils Okosias, entraîné dans l'i-

dolâtrie, ainsi que Joram, par l'exemple d'Athalie, ne régna qu'un an, et fut tué, avec tous les princes de la maison d'Achab, par Jéhu, que Dieu avait fait sacrer par ses prophètes pour régner sur Israël et pour être le ministre de ses vengeances. Athalie, irritée du massacre de sa famille, voulut, de son côté, exterminer celle de David, et fit périr tous les enfants d'Okosias, ses petits-fils. Joas au berceau échappa seul à cette barbarie, sauvé par Josabeth, sœur du roi Okosias, mais d'une autre mère qu'Athalie, et femme du grand-prêtre Joad.

D'après ces faits, tous énoncés et répétés dans la pièce, je demande à mon tour si Joas n'était pas l'héritier légitime du royaume de Juda, et si l'on pouvait lui disputer le droit de succéder à son père? Je demande si Athalie n'était pas évidemment une usurpatrice, et si elle avait d'autres droits que ses crimes? Je demande s'il est permis d'avancer si gratuitement que Joad a pu lui faire *serment de fidélité?* C'est supposer un fait non-seulement faux, mais impossible. Il suffit d'entendre, dès la première scène, de quelle manière Joad parle d'Athalie :

Huit ans déjà passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide.

Supposons qu'après la mort de Henri II, Catherine de Médicis eût fait assassiner tous les princes de la branche de Valois et ceux de la branche de

Bourbon, et que François II, encore enfant, cru mort comme les autres, eût été, par un coup du hasard, dérobé au glaive des assassins et caché dans une cour étrangère ou dans quelque ville du royaume; qu'il fût parvenu ensuite à se faire reconnaître pour ce qu'il était, lui aurait-on contesté son droit à la couronne? C'est précisément la situation où se trouve Joas. Il est donc bien évidemment roi de Juda; Joad est son *sujet*, et non pas celui d'Athalie. Joad n'a donc fait ni pu faire *serment de fidélité* à une usurpatrice meurtrière, souillée de sang et de forfaits. Il n'est dit nulle part qu'il lui ait fait ce serment, et son caractère et sa religion ne permettent pas plus de le présumer dans une tragédie que dans l'histoire. Athalie, qui ne régnait que par la force, n'ignorait pas les sentiments de Joad et de ses lévites, mais elle ne les craignait pas. Elle dit elle-même :

Vos prêtres, je veux bien, Abner, vous l'avouer,
Des bontés d'Athalie ont lieu de se louer.
Je sais sur ma conduite et contre ma puissance
Jusqu'où de leurs discours ils portent la licence.
Ils vivent cependant, et leur temple est debout.

Elle les regarde donc comme ses ennemis, mais comme des ennemis faibles et impuissants, et l'on peut penser que, si elle les épargne, c'est pour ne pas commettre des cruautés inutiles. Il en résulte que Joad, bien loin de *conspirer contre la reine*, défend son légitime souverain contre une marâtre barbare qui lui a ravi le trône, et qui a voulu lui

arracher la vie. On voit par là combien est faux dans tous ses rapports le parallèle hypothétique qu'on établit entre Elisabeth et Athalie, entre Joad et l'archevêque de Cantorbéry. Celui-ci était sujet d'Elisabeth, et Joad ne l'était pas d'Athalie. Le prélat anglais ne devait rien à Marie Stuart que de la pitié : le pontife de Jérusalem devait servir de tout son pouvoir le dernier rejeton de ses rois, sauvé par son épouse et nourri dans le temple : la disparité est complète.

Mais ce n'est pas assez que la cause de Joad soit juste, il faut justifier les moyens qu'il emploie. La manière dont on les attaque offre un côté spécieux : un prêtre qui trompe, un prêtre qui assassine! Ce seul énoncé présente une sorte de contraste dans les termes, qui a quelque chose de trop odieux; mais en dépouillant un fait de toutes les circonstances qui l'accompagnent, il est aussi trop facile de le dénaturer. C'est ici qu'il faut en revenir d'abord à ce principe incontestable, qu'un poëte dramatique doit faire agir et parler ses personnages conformément aux mœurs du pays où ils vivent, à moins qu'il n'y ait un tel excès d'atrocité, de bizarrerie ou de bassesse, qu'il ne soit pas possible de s'y prêter; et, dans ce cas, il faut, ou adoucir ces mœurs sans les contredire trop formellement, ou rejeter un sujet qui répugnerait trop aux nôtres. La question est donc de savoir si l'auteur d'*Athalie*, dans tout le cours de la pièce, nous a montré les objets sous un tel point de vue, que la conduite de Joad nous paraisse irréprochable, et que l'intérêt de cet

enfant, son pupille et son roi, devienne celui du spectateur. Cet examen sera le plus grand éloge de l'ouvrage. Il n'y en a pas un seul où l'on ait porté aussi loin cet art dont la multitude n'aperçoit que le résultat, et dont les connaisseurs sentent tout le mérite; cet art si essentiellement théâtral, de mettre sans cesse dans la bouche de chacun des acteurs tout ce qui peut fonder, nourrir, accroître l'intérêt unique qu'il faut inspirer, et ranger les spectateurs du parti que le poëte veut qu'ils embrassent; art d'autant plus difficile, qu'il ne faut pas en laisser voir l'intention : l'effet est manqué si le besoin est trop aperçu. L'auteur doit toujours nous mener, mais de manière que nous nous imaginions aller tout seuls. Plus on réfléchit sur le sujet, le plan, l'exécution d'*Athalie*, plus on est effrayé des difficultés qui durent frapper un auteur qui avait tant de connaissance du théâtre, et du talent infini qui lui fallait pour les surmonter. *Phèdre* était sans doute un sujet très-délicat à manier; mais aussi que de ressources! la passion, que Racine savait si bien traiter, la fable, qui apportait sous son pinceau ce que la poésie a de plus brillant. Il était là comme sur son terrain : ici, rien de tout cela. Point de passion d'aucune espèce : un sujet austère, et pour ainsi dire nu, le péril d'un enfant, qui par lui-même n'a rien de bien vif, à moins qu'on ne puisse y joindre le ressort puissant de la nature dans le cœur d'un père ou d'une mère, comme dans *Andromaque*, dans *Iphigénie*, dans *Mérope*, dans *Idamé*. Joas est orphelin; il est le neveu de Josa-

beth : c'est un lien de parenté; mais qu'il est loin de ce grand sentiment de la maternité, auquel rien ne peut se comparer! Aussi Josabeth n'est-elle qu'un personnage secondaire, qui se laisse conduire en tout par Joad. Il fallait pourtant nous attacher au sort de cet enfant pendant cinq actes. Ce n'est pas tout : quel est le défenseur de cet enfant? quel est celui qui entreprend de le remettre sur le trône? Ce n'est point un de ces personnages toujours avantageux à montrer sur la scène, un guerrier, un héros vengeur de sa patrie et de ses rois, un politique habile méditant une grande révolution : c'est un pontife enfermé dans un temple avec une tribu consacrée au service des autels. Il fallait le faire triompher de la force et du pouvoir sans blesser la vraisemblance, et le rendre ministre d'une vengeance rigoureuse et sanglante sans dégrader ni faire haïr le caractère du sacerdoce. Tout autre personnage pouvait être, sans aucun inconvénient, l'instrument du salut de Joas et de la perte d'Athalie. Rétablir l'héritier du trône, venger la faiblesse opprimée, et punir l'ennemi et le bourreau de ses rois, était pour tout autre une entreprise non-seulement légitime, mais glorieuse. Cependant, telles sont les idées de convenance attachées à chaque état, que faire répandre par les ordres d'un prêtre le sang d'une reine, quoique coupable et usurpatrice, était en soi-même difficile et dangereux. Tant d'obstacles nés du sujet n'étaient balancés que par une seule ressource, l'intervention divine. A la vérité elle se présentait d'elle-même, et l'homme le plus médiocre

pouvait la saisir; mais c'est un de ces moyens qui n'ont qu'une valeur proportionnée à la force de celui qui s'en sert : mis en œuvre par une main moins habile, il ne pouvait tout au plus que faire excuser Joad, et alors la pièce était manquée; elle ne pouvait produire que très-peu d'effet. Il était absolument nécessaire de tirer de ce moyen tout le parti possible : il fallait faire entendre la voix de Dieu dans chaque vers, rendre cet enfant que le ciel protége aussi cher aux spectateurs qu'aux Israélites (puisque enfin c'est là toute la pièce), le leur montrer sur la scène, et faire agir sur tous les cœurs le charme de l'enfance; ce qui était sans exemple, et placé, s'il faut le dire, entre le sublime et le ridicule. Et quel autre qu'un grand maître, allons plus loin, quel autre que Racine pouvait en venir à bout? Sans la magie d'un style divin, qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme d'un pontife avec autant de succès qu'il descend à la naïveté d'un enfant, la scène française n'avait point d'*Athalie*. C'est un de ces tableaux qui ne peuvent exister que par un prestige unique de coloris, et que, sans cela, la plus belle ordonnance, le plus beau dessin, ne pourraient sauver. Il y a des sujets où l'on est forcé d'être sublime, sous peine de n'être rien : Racine s'est bien acquitté de ce devoir; il l'est depuis le premier vers jusqu'au dernier [1].

[1] Quand le célèbre Lekain vint, à l'âge de dix-huit ans, chez Voltaire, faire devant lui l'essai de ce talent trop tôt perdu pour le théâtre dont il a été la gloire, il voulut d'abord lui réciter le rôle de Gustave. *Non, non,* dit le poëte, *je*

La théocratie, particulièrement établie chez les Juifs, était donc le principal objet que devait développer l'auteur d'*Athalie*. Aussi, dès la première scène, il fonde puissamment toutes les idées qui doivent gouverner l'esprit des spectateurs; il rappelle tous les faits qui doivent influer sur le reste de la pièce; il prépare tout ce qui doit arriver. Il choisit, pour le jour qu'il a destiné à la proclamation de Joas, une des principales fêtes des Juifs, celle où l'on célébrait l'anniversaire de la publication de la loi, et que l'on appelait aussi la fête des prémices, parce qu'on y offrait à Dieu les premiers pains de la nouvelle moisson. Il introduit avec le grand-prêtre un guerrier qui a servi avec distinction sous les rois de Juda, également attaché à leur mémoire et au culte de ses pères. Dans tout autre sujet, il semblait que ce fût à un homme tel qu'Abner d'être le vengeur et l'appui d'un roi orphelin, et de travailler à son rétablissement. Mais ici c'est Dieu qui doit tout faire :

Dieu, qui de l'orphelin protége l'innocence,
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance.

n'aime pas les mauvais vers. Le jeune homme lui offrit alors de répéter la première scène d'*Athalie,* entre Joad et Abner. Voltaire l'écoute, et l'ouvrage lui faisant oublier l'acteur, il s'écrie avec transport : *Quel style! quelle poésie! et toute la pièce est écrite de même! Ah, monsieur! quel homme que Racine!* C'est Lekain qui rapporte, dans des Mémoires manuscrits, ce fait dont il fut d'autant plus frappé que, dans ce moment, il aurait bien voulu que Voltaire s'occupât un peu plus de lui et un peu moins de Racine.

C'est de cette faiblesse même que l'auteur a tiré l'intérêt qu'il sait répandre sur la cause du grand-prêtre et de Joas. On lui a reproché de n'avoir pas fait le rôle d'Abner plus agissant : s'il l'eût fait, sa pièce ressemblait à tout; elle n'avait plus ce caractère religieux qui la distingue et la rend à la fois si originale et si conforme aux mœurs théocratiques. A quoi donc lui a servi Abner? A présenter dans un homme de cette importance, dans un guerrier vertueux, dans un serviteur fidèle des rois de Juda, les sentiments que la plus saine partie de la nation a conservés pour la famille de David; sentiments qui seraient suspects de quelque intérêt particulier, si l'auteur ne les eût montrés que dans le grand-prêtre et ses lévites; à balancer auprès d'Athalie, qui ne peut lui refuser son estime, le crédit et les suggestions de Mathan; à former, entre l'humanité d'un soldat et la cruauté d'un prêtre, ce beau contraste qui met du côté de Joad tout ce qu'il y a de plus intéressant, et du côté d'Athalie tout ce qu'il y a de plus odieux; enfin, à relever la fermeté d'âme et la pieuse confiance de Joad, qui, pouvant se servir d'un homme si brave et si accrédité, ne s'en sert pas, parce qu'il attend tout de Dieu seul! Et quoi de plus propre à rendre une cause respectable, à en persuader la justice, que de la présenter toujours comme la cause de Dieu lui-même? Je le répète : sans cet art, que peut-être on n'a pas assez senti, la pièce échouait. Quand Josabeth dit au grand-prêtre :

Abner, le brave Abner viendra-t-il nous défendre?

Joad répond :

Abner, quoiqu'on se puisse assurer sur sa foi,
Ne sait pas même encor si nous avons un roi.

JOSABETH.

Mais à qui de Joas confiez-vous la garde?
Est-ce Obed? est-ce Amnon que cet honneur regarde?
De mon père sur eux les bienfaits répandus.....

JOAD.

A l'injuste Athalie ils se sont tous vendus.

JOSABETH.

Qui donc opposez-vous contre ses satellites?

JOAD.

Ne vous l'ai-je pas dit? nos prêtres, nos lévites.

JOSABETH.

. . . .
Peut-être dans leurs bras Joas percé de coups.....

JOAD.

Et comptez-vous pour rien Dieu qui combat pour nous?

Toujours Dieu; et quand Athalie périra, c'est le bras de Dieu qui l'aura frappée, et qui cachera celui de Joad, qu'il était si essentiel de ne pas montrer. Ce sujet a quelque chose de si particulier, que le rôle d'Abner me paraît louable par une raison tout opposée à celle qui fait louer d'autres rôles : ceux-ci ne valent ordinairement qu'en raison de ce qu'ils font dans une pièce : celui d'Abner vaut en raison de ce qu'il n'y fait pas.

Avec quelle dignité s'ouvre cette première scène, où l'auteur a disposé tous les ressorts de son drame!

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel.
Je viens, selon l'usage antique et solennel,

Célébrer avec vous la fameuse journée
Où sur le Mont-Sina la loi nous fut donnée.
Que les temps sont changés! Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour,
Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques;
Et tous, devant l'autel avec ordre introduits,
De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits,
Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices:
Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices.
L'audace d'une femme arrêtant ce concours,
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.
D'adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre.
Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal,
Ou même, s'empressant aux autels de Baal,
Se fait initier à ses honteux mystères,
Et blasphème le nom qu'ont invoqué leurs pères.
Je tremble qu'Athalie, à ne vous rien cacher,
Vous-même de l'autel vous faisant arracher,
N'achève enfin sur vous ses vengeances funestes,
Et d'un respect forcé ne dépouille les restes.

On a déjà vu dans ce peu de vers les sentiments religieux d'Abner, la solennité du jour faite pour sanctifier l'entreprise de Joad, le culte de Baal opposé à celui du Dieu de Jérusalem, l'impiété d'Athalie et le péril du grand-prêtre. Il répond :

D'où vous vient aujourd'hui ce noir pressentiment?

ABNER.

Pensez-vous être saint et juste impunément?
Dès long-temps elle hait cette fermeté rare
Qui rehausse en Joad l'éclat de la tiare.
Dès long-temps votre amour pour la religion
Est traité de révolte et de sédition.

Du mérite éclatant cette reine jalouse
Hait surtout Josabeth, votre fidèle épouse.
Si du grand-prêtre Aaron Joad est successeur,
De notre dernier roi Josabeth est la sœur.
Mathan d'ailleurs, Mathan, ce prêtre sacrilége,
Plus méchant qu'Athalie, à toute heure l'assiége,
Mathan, de nos autels infâme déserteur,
Et de toute vertu zélé persécuteur.
C'est peu que, le front ceint d'une mitre étrangère,
Ce lévite à Baal prête son ministère ;
Ce temple l'importune, et son impiété
Voudrait anéantir le Dieu qu'il a quitté.
Pour vous perdre il n'est point de ressort qu'il n'invente.
Quelquefois il vous plaint, souvent même il vous vante.
Il affecte pour vous une fausse douceur,
Et par là de son fiel colorant la noirceur,
Tantôt à cette reine il vous peint redoutable;
Tantôt, voyant pour l'or sa soif insatiable,
Il lui feint qu'en un lieu que vous seul connaissez
Vous cachez des trésors par David amassés.

Voilà le contraste de Joad et de Mathan établi de manière à inspirer autant de vénération pour l'un que d'horreur pour l'autre. Cette supposition d'un trésor renfermé dans le temple est une préparation adroite et inaperçue d'un des principaux moyens du dénoûment : *c'est l'insatiable soif de l'or* qui fera tomber Athalie dans le piége.

Enfin, depuis deux jours, la superbe Athalie
Dans un sombre chagrin paraît ensevelie.
Je l'observais hier, et je voyais ses yeux
Lancer sur le lieu saint des regards furieux,
Comme si dans le fond de ce vaste édifice
Dieu cachait un vengeur armé pour son supplice.

Autre préparation du dénoûment : on voit déjà *le vengeur caché* dans le temple et *armé pour le supplice* d'Athalie. Elle-même croit le voir : Dieu et sa conscience la menacent en même temps.

Croyez-moi : plus j'y pense, et moins je puis douter
Que sur vous son courroux ne soit près d'éclater,
Et que de Jézabel la fille sanguinaire
Ne vienne attaquer Dieu jusqu'en son sanctuaire.

Attaquer Dieu! C'est entre *Dieu* et Athalie que la guerre est déclarée. Abner ne parle de Joad que pour montrer les dangers qui l'environnent. On connaît la réponse du grand-prêtre : il n'y a point d'enfant au collége qui ne la sache par cœur, et il n'y a point de connaisseur qui ne l'admire. Jamais on ne fut sublime avec plus de simplicité.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

Mais ce n'était pas assez de peindre cette fermeté qui l'ennoblit, il fallait annoncer ce saint enthousiasme qui caractérise l'homme capable de tout faire pour la cause de Dieu et de ses rois.

Cependant je rends grâce au zèle officieux
Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux.
Je vois que l'injustice en secret vous irrite,
Que vous avez encore le cœur israélite.
Le ciel en soit béni!

Voyez ce que c'est que le style du sujet : partout ailleurs cet hémistiche serait plat et trivial : à l'endroit où il est, il a de l'onction.

Mais ce secret courroux,
Cette oisive vertu, vous en contentez-vous?
La foi qui n'agit point, est-ce une foi sincère?

Est-ce une foi sincère? En prose on dirait *est-elle une foi sincère?* Le pronom démonstratif donne à la phrase une tournure bien plus vive. C'est le sentiment de la poésie qui inspire ces modifications du langage, que la grammaire nomme des licences, et que le goût appelle des découvertes.

Huit ans déjà passés, une impie étrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits,
Se baigne impunément dans le sang de nos rois,
Des enfants de son fils détestable homicide,
Et même contre Dieu lève son bras perfide.

Huit ans déjà passés, manière poétique de dire, par l'ablatif absolu, il y a huit ans. Racine a enrichi la langue des poëtes d'une foule de constructions de cette espèce.

Et vous, l'un des soutiens de ce tremblant état,
Vous, nourri dans les camps du saint roi Josaphat,
Qui sous son fils Joram commandiez nos armées,
Qui rassurâtes seul nos villes alarmées,
Lorsque d'Okosias le trépas imprévu
Dispersa tout son camp à l'aspect de Jéhu :
Je crains Dieu, dites-vous; sa vérité me touche.
Voici comme ce Dieu vous répond par ma bouche :

Du zèle de ma loi que sert de vous parer?
Par de stériles vœux pensez-vous m'honorer?
Quel fruit me revient-il de tous vos sacrifices?
Ai-je besoin du sang des boucs et des génisses?
Le sang de vos rois crie, et n'est point écouté.
Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété;
Du milieu de mon peuple exterminez les crimes,
Et vous viendrez alors m'immoler vos victimes.

Tous ces vers sont traduits de l'Écriture : c'est ainsi que parlaient les prophètes, et que doit parler celui qui *exterminera* Athalie.

ABNER.

Hé! que puis-je au milieu de ce peuple abattu?
Benjamin est sans force et Juda sans vertu.
Le jour qui de leurs rois vit éteindre la race
Éteignit tout le feu de leur antique audace.
Dieu même, disent-ils, s'est retiré de nous.
De l'honneur des Hébreux autrefois si jaloux,
Il voit sans intérêt leur grandeur terrassée,
Et sa miséricorde à la fin s'est lassée.
On ne voit plus pour noûs ses redoutables mains
De merveilles sans nombre effrayer les humains.
L'arche sainte est muette et ne rend plus d'oracles.

Cette réponse d'Abner représente l'état de faiblesse et d'abattement où sont les Juifs, et fait attendre et désirer leur délivrance et leur salut; on s'intéresse toujours pour le faible et pour l'opprimé. Mais avec quel feu le grand-prêtre lui retrace toutes les merveilles qui doivent rendre l'espérance *à ce peuple abattu*, et faire pressentir aux spectateurs que le Dieu des Juifs peut encore s'armer pour eux!

Et quel temps fut jamais si fertile en miracles?
Quand Dieu par plus d'effets montra-t-il son pouvoir?
Auras-tu donc toujours des yeux pour ne point voir,
Peuple ingrat? Quoi! toujours les plus grandes merveilles,
Sans ébranler ton cœur, frapperont tes oreilles?
Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours
Des prodiges fameux accomplis en nos jours;
Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés;
Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue;
Élie aux éléments parlant en souverain,
Les cieux par lui fermés et devenus d'airain;
Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée;
Les morts se ranimant à la voix d'Élisée?
Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants,
Un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.
Il sait, quand il lui plaît, faire éclater sa gloire,
Et son peuple est toujours présent à sa mémoire.

Racine ouvre ici tous les trésors de la poésie pour peindre ce que le sujet a de merveilleux, et emploie tout l'art de l'expression pour sauver ce qu'il pouvait y avoir de révoltant dans quelques détails nécessaires à la vérité des couleurs locales. Il fallait parler de la mort affreuse de la mère d'Athalie, afin de répandre de l'horreur sur tout ce qui appartient à cette reine, et lui conserver un caractère

de réprobation. L'Écriture dit que *les chiens léchèrent le sang de Jézabel.* Cette image était dégoûtante; le poëte a dit :

Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,

et l'élégance et l'harmonie ont ennobli les *chiens.*

Je ne m'explique point; mais quand l'astre du jour
Aura sur l'horizon fait le tiers de son tour,
Lorsque la troisième heure aux prières rappelle,
Retrouvez-vous au temple avec ce même zèle.
Dieu pourra vous montrer, par d'importants bienfaits,
Que sa parole est stable et ne trompe jamais.

Le spectateur connaît à présent tout le zèle d'Abner pour ses rois, les promesses que Dieu a faites à la race de David, et Joad en a dit assez pour faire espérer que ces promesses seront accomplies. On attend un grand événement dirigé par une main toute-puissante, et dès cette première scène, comme dans toutes les autres, le poëte nous montre toujours le Très-Haut derrière le voile qui couvre le sanctuaire. Cette exposition, celle d'*Iphigénie*, celle de *Bazajet*, me paraissent les plus belles du théâtre; c'est une des parties où Racine a excellé.

Dans la scène suivante, Joad annonce sa résolution à Josabeth :

Montrons ce jeune roi que vos mains ont sauvé,
Sous l'aile du Seigneur dans le temple élevé.
De nos princes hébreux il aura le courage,
Et déjà son esprit a devancé son âge.

Ce vers dispose le spectateur à entendre sans étonnement les réponses du petit Joas dans la scène avec Athalie. Si Joad est intrépide, Josabeth est tremblante, et cette différence, fondée sur la nature, entre deux personnages qui ont la même foi et la même piété, donne à chacun d'eux le degré d'intérêt qu'il doit avoir. L'un nous attendrit, l'autre nous élève, et nous les voyons tous deux en danger. Mais quel morceau que celui qui termine cette scène et le premier acte !

Vos larmes, Josabeth, n'ont rien de criminel ;
Mais Dieu veut qu'on espère en son soin paternel ;
Il ne recherche point, aveugle en sa colère,
Sur le fils qui le craint l'impiété du père.
Tout ce qui reste encor de fidèles Hébreux
Lui viendront aujourd'hui renouveler leurs vœux.
Autant que de David la race est respectée,
Autant de Jézabel la fille est détestée.
Joas les touchera par sa noble pudeur,
Où semble de son sang reluire la splendeur,
Et Dieu, par sa voix même appuyant notre exemple,
De plus près à leur cœur parlera dans son temple.
Deux infidèles rois tour à tour l'ont bravé.
Il faut que sur le trône un roi soit élevé,
Qui se souvienne un jour qu'au rang de ses ancêtres
Dieu l'a fait remonter par la main de ses prêtres,
L'a tiré par leur main de l'oubli du tombeau,
Et de David éteint rallumé le flambeau.
Grand Dieu, si tu prévois qu'indigne de sa race,
Il doive de David abandonner la trace,
Qu'il soit comme le fruit en naissant arraché,
Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché.
Mais si ce même enfant, à tes ordres docile,
Doit être à tes desseins un instrument utile,

Fais qu'au juste héritier le sceptre soit remis.
Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis ;
Confonds dans ses conseils une reine cruelle,
Daigne, daigne, mon Dieu, sur Mathan et sur elle
Répandre cet esprit d'imprudence et d'erreur,
De la chute des rois funeste avant-coureur.

Il n'y a point d'expressions pour louer un pareil style que le transport et le cri de l'admiration. Ce langage, cette harmonie, ont quelque chose au-dessus de l'humain : tout est céleste, tout est d'inspiration. Rien dans notre langue n'avait eu ce caractère, et rien ne l'a eu depuis. Tous les amateurs ont remarqué la beauté particulière de ce vers :

Et de David éteint, etc.

A quoi tient-elle ? A la transposition d'une épithète. *Le flambeau éteint de David* n'était qu'une figure ordinaire : *David éteint* est une expression de génie. Un autre vers qu'on n'a point remarqué, c'est celui-ci :

Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis.

On peut observer que Racine emploie assez rarement l'antithèse; elle n'est le plus souvent qu'une figure de mots : ici c'est l'histoire de toute la pièce en un seul vers, qui montre d'un côté la puissance, et de l'autre la faiblesse : c'est le germe de l'intérêt.

Les approches du péril commencent avec le second acte. Le jeune Zacharie, le fils du grand-

prêtre et de Josabeth, vient apprendre à sa mère que l'entrée d'Athalie dans le temple a interrompu le sacrifice. Ce commencement d'acte, plein de vivacité et de trouble, est d'un effet théâtral après le calme majestueux du premier acte, et les détails sont remplis de cet esprit religieux qui entretient partout l'illusion, et nous place dans le temple de Jérusalem.

Déjà, selon la loi, le grand-prêtre, mon père,
Après avoir, au Dieu qui nourrit les humains,
De la moisson nouvelle offert les premiers pains,
Lui présentait encore, entre ses mains sanglantes,
Des victimes de paix les entrailles fumantes :
Debout à ses côtés, le jeune Éliacin,
Comme moi, le servait en long habit de lin ;
Et cependant du sang de la chair immolée
Les prêtres arrosaient l'autel et l'assemblée.
Un bruit confus s'élève, et du peuple surpris
Détourne tout à coup les yeux et les esprits.
Une femme..... peut-on la nommer sans blasphème ?
Une femme..... c'était Athalie elle-même.

JOSABETH.

Ciel !

ZACHARIE.

Dans un des parvis aux hommes réservé,
Cette femme superbe entre, le front levé,
Et se préparait même à passer les limites
De l'enceinte sacrée, ouverte aux seuls lévites.
Le peuple s'épouvante et fuit de toutes parts.
Mon père..... Ah ! quel courroux animait ses regards !
Moïse à Pharaon parut moins formidable.
Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
D'où te bannit ton sexe et ton impiété.
Viens-tu du Dieu vivant braver la majesté ?

La reine, alors sur lui jetant un œil farouche,
Pour blasphémer sans doute ouvrait déjà la bouche.
J'ignore si de Dieu l'ange, se dévoilant,
Est venu lui montrer un glaive étincelant;
Mais sa langue en sa bouche à l'instant s'est glacée,
Et toute son audace a paru terrassée,
Ses yeux, comme effrayés, n'osaient se détourner :
Surtout Éliacin paraissait l'étonner.

JOSABETH *se récrie avec frayeur.*

Quoi donc! Éliacin a paru devant elle?

ZACHARIE.

Nous regardions tous deux cette reine cruelle,
Et d'une égale horreur nos cœurs étaient frappés;
Mais les prêtres bientôt nous ont enveloppés.
On nous a fait sortir. J'ignore tout le reste,
Et venais vous conter ce désordre funeste.

JOSABETH.

Ah! de nos bras sans doute elle vient l'arracher,
Et c'est lui qu'à l'autel sa fureur va chercher.

Il n'y a pourtant jusqu'ici aucune raison de craindre pour lui; mais ce pressentiment est très-naturel, et va être justifié par l'événement : c'est la marche dramatique.

Bientôt Athalie vient occuper la scène avec Abner et Mathan. Le songe dont elle fait le récit est un morceau achevé : jamais on n'a su narrer et peindre une foule d'objets différents avec des traits plus vrais, plus variés, plus énergiques, et ces traits expriment non-seulement les choses, mais le caractère du personnage. C'est peu de tant de perfection : ce songe a un mérite unique, que Voltaire le premier a relevé il y a long-temps. Tous les autres songes qui se rencontrent dans nos tragédies

ne sont que des hors-d'œuvre plus ou moins brillants : celui d'Athalie seul est le principal mobile de l'action. Il motive la venue d'Athalie dans le temple, le désir qu'elle a de voir Joas, et les frayeurs qui l'engagent ensuite à demander cet enfant. Il amène cette discussion, où la bassesse féroce de Mathan est mise en opposition avec la bonté courageuse et compatissante d'Abner. Enfin il donne lieu à cette scène aussi neuve que touchante où Athalie interroge Joas. Elle a été si souvent louée, elle est toujours si universellement sentie, que tout détail serait superflu. J'observerai que rien n'est ni plus adroit ni mieux placé que le mouvement de pitié que donne l'auteur à Athalie, lorsqu'il dit :

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse?
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder..... Je serais sensible à la pitié!

Ce mouvement est si naturel, si involontaire et si rapide, qu'Athalie peut l'éprouver sans sortir de son caractère ; et d'ailleurs, le reproche qu'elle s'en fait la rend sur-le-champ à elle-même. Mais ce qu'il y a de plus heureux, c'est que l'impression qu'elle manifeste confirme celle du spectateur en la justifiant. Bien des gens seraient peut-être tentés de se reprocher l'effet que produit sur eux la naïveté du langage d'un enfant; mais lorsque Athalie elle-même n'y résiste pas, qui pourrait avoir honte d'y céder? Ici Voltaire fait une nouvelle critique. « Je ne vois » pas, dit-il, pour quelle raison Joad s'obstine à ne

» vouloir pas qu'Athalie adopte le petit Joas. Elle » dit en propres termes : *Je n'ai point d'héritier...* » *Je prétends vous traiter comme mon propre fils.* » Athalie n'avait certainement alors aucun intérêt » à faire tuer Joas : elle pouvait lui servir de mère, » et lui laisser son petit royaume. Il est très-naturel » qu'une vieille femme s'intéresse au seul rejeton de » sa famille. » En conséquence il voudrait que Josabeth la prît au mot, et lui dît : « Cet enfant est » votre petit-fils. Soyez donc sa mère. » Il me semble que des raisons péremptoires, prises dans les mœurs, dans la religion, dans le caractère des personnages et dans la situation, ne permettaient pas que Racine fît prendre ce parti à Josabeth et à Joad. C'est ici qu'il faut se rappeler cette aversion réciproque, cette horreur mutuelle entre la maison d'Achab et celle de David, dont l'une était l'objet de la protection du ciel, et l'autre de ses vengeances, et se souvenir en même temps de ces vers que dit Mathan en parlant de Joad :

Plutôt que dans mes mains par Joad soit livré
Un enfant qu'à son Dieu Joad a consacré,
Tu lui verras subir la mort la plus terrible.

Ce n'est pas un homme de ce caractère qui doit *livrer* Joas *entre les mains* d'Athalie. Voilà une raison de convenance : en voici une de nécessité. Joad et Josabeth pouvaient-ils être sûrs, pouvaient-ils même supposer raisonnablement qu'Athalie aurait pour Joas, pour l'héritier légitime du trône qu'elle occupe, les mêmes sentiments qu'elle mon-

tre pour un orphelin dont la naissance est inconnue? Ce qu'elle avait fait était-il fort rassurant sur ce qu'elle pouvait faire? Était-il *très-naturel* qu'elle n'eût aucune inquiétude, aucune frayeur d'un enfant dont le ciel l'avait menacée, d'un enfant qui lui présageait un si funeste avenir? Pouvait-elle se croire sans danger dès que Joas serait reconnu? Et alors n'avait-elle pas lieu de craindre que le seul rejeton de David qui fût échappé à la proscription ne servît de motif et de moyen pour venger tous les autres? Enfin quels sont les sentiments qu'elle manifeste dans cette même scène, après qu'elle a entendu les réponses de Joas?

Enfin de votre Dieu l'implacable vengeance
Entre nos deux maisons rompit toute alliance.
David m'est en horreur, et les fils de ce roi,
Quoique nés de mon sang, sont étrangers pour moi.

Et Joad et Josabeth auraient dû remettre Joas à cette femme! En vérité, plus je réfléchis sur cet assemblage des motifs les plus puissants, qui font d'Athalie l'ennemie naturelle de Joas, sa religion, sa politique, son ambition, sa sûreté, moins je conçois que Voltaire ait eu une opinion si peu conforme à cette supériorité de lumières et de jugement qui lui était naturelle. Quand nous verrons quelques autres paradoxes aussi peu soutenables, avancés dans ses dernières années, il faudra nous dire à nous-mêmes que le plus grand esprit peut errer, et même gravement, quand il est vieux et qu'il a de l'humeur.

Le grand-prêtre, lorsque Abner lui remet Joas après son entretien avec Athalie, soutient un caractère bien différent de celui qu'on voulait lui donner ici. Il finit l'acte par ces vers :

Que Dieu veille sur vous, enfant dont le courage
Vient de rendre à son nom ce noble témoignage.
Je reconnais, Abner, ce service important.
Souvenez-vous de l'heure où Joad vous attend.
Et nous, dont cette femme impie et meurtrière
A souillé les regards et troublé la prière,
Rentrons, et qu'un sang pur par mes mains épanché
Lave jusques au marbre où ses pas ont touché.

Si la reine, après avoir interrogé Joas, eût exigé sur-le-champ qu'on le lui remît, il n'eût pas été possible de prolonger l'action jusqu'au cinquième acte. Il était essentiel de conduire le second de manière qu'Athalie pût sans invraisemblance ne pas faire alors cette demande que son caractère et les alarmes qu'elle a montrées pouvaient naturellement faire attendre : c'est à quoi le rôle d'Abner a servi. Il fait à la reine une sorte de honte de la frayeur que lui inspiraient un songe et un enfant : quand il la voit émue un instant, et comme malgré elle de l'innocente candeur de Joas, il se hâte de lui dire :

Madame, voilà donc cet ennemi terrible!
De vos songes menteurs l'imposture est visible.

L'effet de cette observation d'Abner est d'autant plus sûr que cette femme altière montre elle-même quelque confusion du trouble et de l'inquiétude

qu'elle éprouve; aussi ne prend-elle aucun parti dans ce moment; mais son orgueil se console en s'applaudissant de tout le sang qu'elle a versé, en insultant avec dédain à l'abjection et à l'impuissance de ses ennemis, aux frivoles espérances dont ils se repaissent.

Ce Dieu depuis long-temps votre unique refuge,
Que deviendra l'effet de ses prédictions?
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,
Cet enfant de David, votre espoir, votre attente.....
Mais nous nous reverrons. Adieu. Je sors contente.
J'ai voulu voir, j'ai vu.

Elle soutient la hauteur de son caractère; mais remarquez que ces bravades, ces insultes au Dieu des Juifs font pressentir avec quelque plaisir que ce Dieu sera vengé. Le spectateur sait qu'il existe, cet enfant de David qu'elle croit avoir fait périr : il est dans le secret des vengeances célestes, des desseins du pontife et du sort de Joas, et n'en est que plus porté à se ranger de leur parti contre une femme coupable et odieuse, qui se vante de ses forfaits et de leur impunité. Remarquez encore que cette expression familière, *nous nous reverrons,* qui pourrait faire rire ailleurs, ici ne fait point un mauvais effet, parce qu'elle succède à une figure familière, à l'ironie; et que de plus, dans la bouche d'une femme telle qu'Athalie, elle ne peut annoncer rien que de sinistre. A peine est-elle sortie, que l'auteur a soin de faire sentir au spectateur tout le danger que Joas a couru, et tout ce qu'on

peut redouter d'Athalie. Josabeth encore effrayée dit à Joad :

> Avez-vous entendu cette superbe reine,
> Seigneur?
>
> JOAD.
>
> J'entendais tout et plaignais votre peine.
> Ces lévites et moi, prêts à vous secourir,
> Nous étions avec vous résolus de périr.

Une des difficultés du sujet que traitait Racine, c'est que, dans son plan nécessairement donné, le secret de la naissance de Joas, caché jusqu'au dénoûment, rend son danger moins prochain, moins direct que celui d'Astyanax dans *Andromaque*. Le glaive est levé sur celui-ci dès le commencement de la pièce, et sa mère seule peut le détourner : Joas n'est menacé que dans le cas où il sera reconnu par Athalie, et livré entre ses mains. C'était donc ce qu'il fallait faire craindre sans cesse, et il fallait en même temps accroître le danger d'acte en acte, et pourtant le balancer et le suspendre jusqu'à la dernière scène, quoique l'action, renfermée dans l'intérieur d'un temple, ne permît aucune de ces révolutions violentes qui servent à varier une intrigue. L'auteur, obligé de tirer tous ses moyens du caractère des personnages, s'est habilement servi de celui de Mathan, qui a essuyé beaucoup de critiques, et qui me paraît mériter beaucoup d'éloges. Sa haine personnelle pour Joad, sa malignité cruelle et avide de vengeance excite sans cesse la cruauté d'Athalie, éveille ses soupçons, et par conséquent augmente le péril.

On apprend, à l'ouverture du troisième acte, tout ce qu'il vient de mettre en usage pour irriter Athalie, et la porter aux résolutions les plus violentes; et en même temps il achève d'expliquer la conduite indécise qu'elle vient de tenir.

Ami, depuis deux jours je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix.
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme;
Elle flotte, elle hésite; en un mot, elle est femme.

Voilà encore une expression familière et méprisante, qui pourrait déplaire dans un autre personnage et dans d'autres circonstances. Je n'ai jamais observé que ce trait de satire, qui paraît fait pour la comédie, fît rire au théâtre. C'est qu'il ne signifie rien autre chose, si ce n'est qu'Athalie n'est pas aussi méchante que Mathan le voudrait : c'est toujours la situation qui détermine le caractère et l'effet des expressions.

Mais ce n'est pas seulement pour mettre dans tout son jour la perversité de Mathan que le poëte le fait parler ainsi : cette peinture du changement qui s'est fait dans Athalie rappelle la prière de Joad qui demandait à Dieu de répandre sur cette reine *l'esprit d'imprudence et d'erreur*. Cette prière n'était pas une vaine déclamation : tout est moyen, tout est ressort dans la machine du drame, quand elle est construite par un véritable artiste. Le spectateur comprend pourquoi cette reine, outragée

par Joad, cette femme si terrible, à qui le sang et le crime ne coûtent rien, ne se sert pas de tout son pouvoir, et ne précipite pas des violences qui lui sont si faciles. Il voit, au gré du poëte, l'arbitre invisible qui dirige tout : il le reconnaîtra lorsqu'il entendra, au cinquième acte, Athalie s'écrier dans son désespoir :

Impitoyable Dieu ! toi seul as tout conduit !
C'est toi qui, me flattant d'une vengeance aisée,
M'as vingt fois en un jour à moi-même opposée ;
Tantôt pour un enfant excitant mes remords,
Tantôt m'éblouissant de tes riches trésors,
Que j'ai craint de livrer aux flammes, au pillage.

Telle est la chaîne des rapports secrets qui doit embrasser et lier toute une pièce : c'est ainsi que tout se tient, que tout s'explique, que toutes les parties d'un drame se correspondent et s'affermissent les unes par les autres, et produisent cette illusion complète, qui est la vérité dramatique. Mais ce mérite des grands artistes n'est jamais connu que quand ils ne sont plus : comme il prouve la supériorité de l'esprit et du talent, ceux qui sont le plus à portée de le sentir ont le plus d'intérêt à le dissimuler ou même à le nier, et les autres l'ignorent.

Mathan continue :

J'avais tantôt rempli d'amertume et de fiel
Son cœur déjà saisi des menaces du ciel.
Elle-même, à mes soins confiant sa vengeance,
M'avait dit d'assembler sa garde en diligence.
Mais soit que cet enfant devant elle amené,
De ses parents, dit-on, rebut infortuné,

Eût d'un songe effrayant diminué l'alarme,
Soit qu'elle eût même en lui vu je ne sais quel charme,
J'ai trouvé son courroux chancelant, incertain,
Et déjà remettant sa vengeance à demain.
Tous ses projets semblaient l'un l'autre se détruire.
Du sort de cet enfant je me suis fait instruire,
Ai-je dit : on commence à vanter ses aïeux.
Joad de temps en temps le montre aux factieux,
Le fait attendre aux Juifs comme un autre Moïse,
Et d'oracles menteurs s'appuie et s'autorise.
Ces mots ont fait monter la rougeur sur son front;
Jamais mensonge heureux n'eut un effet si prompt.

Ce *mensonge* est une vérité, et Mathan a deviné sans le savoir. L'impression qu'il fait sur Athalie va remplacer la découverte du secret que le poëte devait cacher.

Est-ce à moi de languir dans cette incertitude?
Sortons, a-t-elle dit, sortons d'inquiétude.
Vous-même à Josabeth prononcez cet arrêt :
Les feux vont s'allumer, et le fer est tout prêt.
Rien ne peut de leur temple empêcher le ravage,
Si je n'ai de leur foi cet enfant pour otage.

Le danger est donc ici dans sa progression naturelle, grâces au rôle de Mathan, que des critiques n'ont pas trouvé assez *essentiel*. On voit qu'il l'est assez; et quel autre personnage aurait pu avoir un intérêt plus particulier et plus probable à imaginer tout ce qui peut hâter la perte de Joad, la ruine du temple et des dernières espérances du peuple juif.

On lui a reproché, avec plus d'apparence de raison, de dire trop de mal de lui-même; mais ce

reproche, bien examiné, ne me paraît pas avoir plus de fondement. Il n'est pas naturel qu'un homme, quel qu'il soit, parle de lui de manière à s'avilir à ses propres yeux, ni aux yeux d'autrui; et si Racine avait commis cette faute contre les bienséances morales et dramatiques, elle serait d'autant plus remarquable qu'aucun auteur ne les a plus parfaitement observées. Mais on n'a pas fait attention qu'il y a des choses odieuses et basses par elles-mêmes, et qu'un personnage peut dire de lui sans s'avouer ni vil ni odieux, pourvu qu'il les montre sous un point de vue différent, et analogue à son caractère, à ses prétentions, à ses desseins. Ainsi l'ambition, la politique, la haine, peuvent faire des aveux que la morale condamne, mais dont ces mêmes passions tirent une sorte d'orgueil, malheureusement très-concevable et très-commun. Voyons sous ce rapport quelle peut être l'intention de Mathan dans ce qu'il dit à Nabal : il me semble qu'elle n'est pas équivoque. Nabal lui demande si c'est le zèle de la religion qui l'anime contre Joad et contre les Juifs : Mathan commence par repousser cette idée avec mépris :

Ami, peux-tu penser que d'un zèle frivole
Je me laisse aveugler pour une vaine idole,
Pour un fragile bois que, malgré mes secours,
Les vers sur son autel consument tous les jours?
Né ministre du Dieu qu'en ce temple on adore,
Peut-être que Mathan le servirait encore,
Si l'amour des grandeurs, la soif de commander,
Avec son joug étroit pouvaient s'accommoder.

Certainement, en bonne morale, rien n'est plus méprisable que l'hypocrisie d'un prêtre qui professe un culte auquel il ne croit pas. Mais l'orgueil et l'ambition qui dominent Mathan lui font voir les choses bien différemment. Il se croirait offensé au contraire si son ami le jugeait capable d'une crédulité imbécile : il met son amour-propre à lui paraître ce qu'il est, c'est-à-dire un homme uniquement occupé de son élévation, et fort au-dessus des préjugés de son sacerdoce. C'est son intérêt qui l'a fait apostat; c'est son intérêt qui l'a fait pontife de Baal. Ce caractère, l'opposé de celui de Joad, est très-bien adapté au point de l'auteur. Il convenait que Joad fût rempli de la crainte de son Dieu, et que Mathan méprisât le sien. C'est mettre d'un côté la vérité, et de l'autre le mensonge, et c'est par conséquent un moyen de plus de décider les affections du spectateur; c'est ôter toute excuse à Mathan, qui n'en doit point avoir dans ses crimes, et en préparer une à Joad, qui peut dans la suite en avoir besoin, malgré la justice de sa cause. Jusqu'ici toute rentre dans les vues de l'auteur : le reste du discours de Mathan n'y est pas moins conforme, et ne s'éloigne pas davantage des convevances.

Qu'est-il besoin, Nabal, qu'à tes yeux je rappelle
De Joad et de moi la fameuse querelle,
Quand j'osai contre lui disputer l'encensoir;
Mes brigues, mes combats, mes pleurs, mon désespoir?
Vaincu par lui, j'entrai dans une autre carrière,
Et mon âme à la cour s'attacha tout entière.

J'approchai par degrés de l'oreille des rois,
Et bientôt en oracle on érigea ma voix.
J'étudiai leur cœur, je flattai leurs caprices,
Je leur semai de fleurs le bord des précipices.
Près de leurs passions rien ne me fut sacré:
De mesure et de poids je changeais à leur gré.
Autant que de Joad l'inflexible rudesse
De leur superbe oreille offensait la mollesse,
Autant je les charmais par ma dextérité,
Dérobant à leurs yeux la triste vérité,
Prêtant à leurs fureurs des couleurs favorables,
Et prodigue surtout du sang des misérables.
Enfin, au dieu nouveau qu'elle avait introduit,
Par les mains d'Athalie un temple fut construit.
Jérusalem pleura de se voir profanée.
Des enfants de Lévi la troupe consternée
En poussa vers le ciel des hurlements affreux.
Moi seul, donnant l'exemple aux timides Hébreux,
Déserteur de leur loi, j'approuvai l'entreprise,
Et par là de Baal méritai la prêtrise.
Par là je me rendis terrible à mon rival,
Je ceignis la tiare, et marchai son égal.

Qui peut méconnaître à ce langage la satisfaction intérieure d'un homme qui se félicite de ses succès, qui se vante d'être l'artisan de sa fortune, d'être un politique habile, un homme profond dans la science de la cour, qui oppose avec orgueil son adresse et ses talents à la *rudesse* d'un rival devant qui d'abord il avait été humilié, dont il est depuis devenu *l'égal?* Tout cela n'est-il pas dans le cœur humain? Sans doute il y a un côté très-odieux, et si c'était celui-là qu'il eût présenté, c'est alors qu'on pouvait l'accuser de dire trop de mal de lui; mais

il n'envisage et ne fait envisager que ce qui l'élève à ses propres yeux, et ce qui n'empêche pas que le spectateur ne condamne tout ce dont Mathan s'applaudit : c'est faire précisément tout ce que l'art exige. Ce qui suit achève de développer le caractère de Mathan et le principe de ses fureurs.

Toutefois, je l'avoue, en ce comble de gloire,
Du Dieu que j'ai quitté l'importune mémoire
Jette encore en mon âme un reste de terreur,
Et c'est ce qui redouble et nourrit ma fureur.
Heureux si, sur son temple achevant ma vengeance,
Je puis convaincre enfin sa haine d'impuissance,
Et parmi les débris, le ravage et les morts,
A force d'attentats perdre tous mes remords !

Voltaire semble regarder ces vers comme une espèce de déclamation. Ils me paraissent la peinture instructive et fidèle du cœur d'un méchant, toujours mal avec lui-même au milieu de ses succès, et cherchant à étourdir ses remords par de nouveaux crimes. C'est une vérité que le théâtre ne saurait trop souvent remettre sous nos yeux, et qui de plus a ici un but particulier à la pièce, celui de donner une idée terrible du pouvoir de ce Dieu qu'a trahi Mathan, et qui le punit déjà par sa conscience avant l'instant de son supplice. Plus Mathan est accusé par son propre cœur, plus le spectateur est contre lui, parce ses remords sont d'une âme absolument perverse, et ne servent qu'à le rendre plus furieux. Voltaire reproche à Joad *un fanatisme trop féroce*, lorsque, apercevant Mathan avec Josabeth, il s'écrie :

Où suis-je? de Baal ne vois-je point le prêtre?
Quoi, fille de David, vous parlez à ce traître!
Vous souffrez qu'il vous parle, et vous ne craignez pas
Que du fond de l'abîme entr'ouvert sous ses pas
Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrasent,
Ou qu'en tombant sur lui ces murs ne vous écrasent?
Que veut-il? De quel front cet ennemi de Dieu
Vient-il infecter l'air qu'on respire en ce lieu?

Ce n'est pas là, dit Voltaire, parler *avec la bienséance convenable.* Il me semble que Joad ne devait pas parler autrement. Il faut songer que le poëte a dû supposer dans tous les spectateurs la même croyance que celle de Joad, et non pas une philosophie à qui tous les cultes sont indifférents. Dans cette supposition, Joad peut-il montrer trop d'horreur pour un lâche apostat, à qui l'ambition a fait quitter le vrai Dieu pour sacrifier à l'idole de Baal? Un apostat est odieux dans toutes les religions, à plus forte raison dans celle des Juifs, qui faisaient profession de détester toute autre croyance que la leur. Le langage de Joad n'est-il pas celui des livres saints, et doit-il en avoir un autre? A Dieu ne plaise que je prétende justifier le fanatisme! mais il ne faut pas le confondre avec l'esprit religieux, qui s'en distingue par ses motifs comme par ses effets. Si Joad avait pris le ton d'un inspiré pour abuser la crédulité, outrager la vertu, ou commander le crime, il eût été *un fanatique féroce.* Mais à qui a-t-il affaire? A un scélérat reconnu pour tel. Sa cause est légitime, ses motifs sont purs, ses projets sont nobles et généreux. Cet enthousiasme

qu'on lui reproche, et qui est si bien soutenu dans tout son rôle, est ce qui en fait la principale beauté : il est l'âme de la pièce, l'espèce de passion qui seule y tient lieu de toutes les autres, et sans laquelle tout serait froid.

Combien ce feu divin, cette élévation de sentiment, se communiquent aux spectateurs, lorsqu'à l'approche du danger, au milieu des alarmes de Josabeth, qui dit à son époux :

L'orage se déclare :
Athalie en fureur demande Éliacin ;.....

à la vue d'une troupe de femmes et de lévites qui se résignent à la mort, le grand-prêtre adresse au Tout-Puissant cette sublime apostrophe :

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle !
Des prêtres, des enfants ! ô sagesse éternelle !
Mais, si tu les soutiens, qui peut les ébranler ?
Du tombeau quand tu veux tu sais nous rappeler.
Tu frappes et guéris, tu perds et ressuscites.
Ils ne s'assurent point en leurs propres mérites,
Mais en ton nom sur eux invoqué tant de fois,
En tes sermens jurés au plus saint de leurs rois,
En ce temple où tu fais ta demeure sacrée,
Et qui doit du soleil égaler la durée.

Cette espèce d'invocation amène le morceau fameux des prophéties, dont un écrivain qu'on n'a pas accusé d'être enthousiaste de Racine, M. Marmontel, a dit dans sa *Poétique*, que *notre langue n'a rien dans le genre lyrique qui puisse en approcher*. Le commentateur remarque aussi que *rien*

n'est mieux amené que ce transport prophétique de Joad qui sert à prévenir le découragement des lévites. On peut ajoûter qu'annonçant les hautes destinées attachées au salut de Joas, il étale toute la grandeur du sujet et en fortifie l'intérêt. Un ouvrage où l'auteur a trouvé le moyen de faire entrer des beautés si neuves, et de les rendre dramatiques, ne porte-t-il pas en tout l'empreinte du génie? Ces détails si imposants ont un autre avantage, celui de remplir et de soutenir ce troisième acte, le seul où le manque d'action se fasse un peu sentir. La demande que fait Mathan du petit Joas au nom d'Athalie est le seul pas que fasse la pièce dans cet acte : c'est un défaut, je l'avoue; mais je crois qu'il était inévitable dans un sujet qui fournissait si peu par lui-même. L'auteur a su d'ailleurs le couvrir, autant qu'il était possible, par des beautés d'un genre unique; enfin, sans ce défaut, *Athalie* démentirait l'axiome malheureusement incontestable, que la perfection absolue n'appartient point aux ouvrages de l'homme.

Dans les deux derniers actes, l'auteur enchérit encore sur tout ce qui a précédé, et déploie plus que jamais toutes les ressources et toute la richesse de son talent. L'ouverture du quatrième est de la dignité la plus auguste. Salomith, la sœur de Zacharie, s'adresse aux jeunes filles qui composent le chœur :

D'un pas majestueux, à côté de ma mère,
Le jeune Éliacin s'avance avec mon frère.

Dans ces voiles, mes sœurs, que portent-ils tous deux?
Quel est ce glaive enfin qui marche devant eux?

Josabeth dit à son fils Zacharie :

Mon fils, avec respect posez sur cette table
De notre sainte loi le livre redoutable.
Et vous aussi, posez, aimable Éliacin,
Cet auguste bandeau près du livre divin.
Lévite, il faut placer, Joad ainsi l'ordonne,
Le glaive de David auprès de sa couronne.

JOAS.

Princesse, quel est donc ce spectacle nouveau?
Pourquoi ce livre saint, ce glaive, ce bandeau?
Depuis que le Seigneur m'a reçu dans son temple,
D'un semblable appareil je n'ai point vu d'exemple.

Il n'y en avait point non plus sur le théâtre français, et ce n'est pas, comme il arrive trop souvent, une vaine décoration qui ne parle qu'aux yeux. Celle-ci parle au cœur; elle tient à l'action, et la pompe religieuse du style répond à celle des objets. C'est le couronnement de Joas, qui se prépare au moment où ses ennemis conspirent sa perte : ce bandeau, c'est celui de David, que Josabeth essaie, en pleurant, sur le front de son jeune héritier. C'est à cet enfant, dérobé à la mort, que la couronne et l'épée de David sont destinées. Ce livre est celui de la loi de Dieu, sur lequel on va jurer de défendre le dernier rejeton de Juda, sur lequel il va jurer lui-même d'être fidèle à cette loi. Ce n'est qu'après ce serment que le pontife tombe à ses pieds, le reconnaît pour son roi, et lui apprend ce qu'il est, de quel péril il a été sauvé dans son enfance, et quel

péril nouveau le menace encore. Il fait rentrer alors les lévites qui étaient sortis.

Roi, voilà vos vengeurs contre vos ennemis.
Prêtres, voilà le roi que je vous ai promis.

On s'écrie :

Quoi ! c'est Éliacin!..... Quoi ! cet enfant aimable !

JOAD.

Est des rois de Juda l'héritier véritable,
Dernier né des enfants du triste Okosias,
Nourri, vous le savez, sous le nom de Joas.

Il répète en ce moment à la tribu sacrée tout ce qui était jusqu'alors un secret entre Josabeth et lui, et ce que le spectateur sait depuis le premier acte. La légitimité des droits de Joas, et la justice de ce qu'entreprend le grand-prêtre au péril de sa vie, est-elle assez constatée dans cette proclamation solennelle? Et a-t-on pu dire que Joad était un *rebelle qui donnait un dangereux exemple ?* Un archevêque de Cantorbéry, qui aurait couronné de cette manière Charles II dans la cathédrale de Saint-Paul, du temps de l'usurpation de Cromwell, et qui, après avoir fait jurer au jeune roi de conserver les droits de la nation, aurait armé le clergé anglais contre l'assassin de Charles Ier, eût-il donc été un *rebelle* ou un citoyen respectable, vengeur du trône et de la patrie?

La harangue du pontife montre à la fois tous ses dangers et tout son courage, le glaive d'Athalie levé pour frapper cet enfant royal, et le bras de Dieu levé pour le protéger.

Voilà donc votre roi, votre unique espérance.
J'ai pris soin jusqu'ici de vous le conserver:
Ministres du Seigneur, c'est à vous d'achever.
Bientôt de Jézabel la fille meurtrière,
Instruite que Joas voit encore la lumière,
Dans l'horreur du tombeau viendra le replonger;
Déjà, sans le connaître, elle veut l'égorger.
Prêtres saints, c'est à vous de prévenir sa rage.
Il faut finir des Juifs le honteux esclavage,
Venger vos princes morts, relever votre loi,
Et faire aux deux tribus reconnaître leur roi.
J'attaque sur son trône une reine orgueilleuse,
L'entreprise, sans doute, est grande et périlleuse,
Qui voit sous ses drapeaux marcher un camp nombreux
De hardis étrangers, d'infidèles Hébreux.
Mais ma force est au Dieu dont l'intérêt me guide.
Songez qu'en cet enfant tout Israël réside.
Déjà ce Dieu vengeur commence à la troubler;
Déjà, trompant ses soins, j'ai su vous rassembler.
Elle nous croit ici sans armes, sans défense:
Couronnons, proclamons Joas en diligence.
De là, du nouveau prince intrépides soldats,
Marchons en invoquant l'arbitre des combats;
Et, réveillant la foi dans les cœurs endormie,
Jusque dans son palais cherchons notre ennemie.
  Et quels cœurs si plongés dans un lâche sommeil,
Nous voyant avancer dans ce saint appareil,
Ne s'empresseront pas à suivre notre exemple?
Un roi que Dieu lui-même a nourri dans son temple,
Le successeur d'Aaron, de ses prêtres suivi,
Conduisant au combat les enfants de Lévi,
Et dans ces mêmes mains, des peuples révérées,
Les armes au Seigneur par David consacrées!
Dieu sur ses ennemis répandra sa terreur.
Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur;
Frappez et Tyriens et même Israélites.

Ne descendez-vous pas de ces fameux lévites
Qui, lorsqu'au dieu du Nil le volage Israël
Rendit dans le désert un culte criminel,
De leurs plus chers parents saintement homicides,
Consacrèrent leurs mains dans le sang des perfides,
Et par ce noble exploit vous acquirent l'honneur
D'être seuls employés aux autels du Seigneur?
Mais je vois que déjà vous brûlez de me suivre.
Jurez donc avant tout, sur cet auguste livre,
A ce roi que le ciel vous redonne aujourd'hui,
De vivre, de combattre, et de mourir pour lui.

Il semble qu'il n'y ait rien au-dessus de ce spectacle et de cette éloquence; mais enfin cette action intéressante et majestueuse, c'est le sujet même fourni par l'Écriture, et que le talent de Racine n'a fait qu'embellir : ce qui suit est au-dessus de tout, et il ne le doit qu'à lui-même.

Le grand-prêtre demande à Joas s'il promet d'observer les préceptes contenus dans le livre divin. L'enfant répond :

Pourrais-je à cette loi ne me pas conformer?

Alors Joad reprend la parole :

O mon fils! de ce nom j'ose encor vous nommer,
Souffrez cette tendresse, et pardonnez aux larmes
Que m'arrachent pour vous de trop justes alarmes.
Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
Hélas! vous ignorez le charme empoisonneur.
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois;

Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême ;
Qu'aux larmes, au travail, le peuple est condamné
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné ;
Que, s'il n'est opprimé, tôt ou tard il opprime.
Ainsi de piége en piége, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité ;
Vous peindront la vertu sous une affreuse image :
Hélas ! ils ont des rois égaré le plus sage.
Promettez sur ce livre, et devant ces témoins,
Que Dieu sera toujours le premier de vos soins ;
Que, sévère aux méchants, et des bons le refuge,
Entre le pauvre et vous vous prendrez Dieu pour juge,
Vous souvenant, mon fils, que, caché sous ce lin,
Comme eux vous fûtes pauvre, et comme eux orphelin.

Et c'est un ministre des autels, aux pieds d'un enfant de huit ans, son élève et son roi, qui, dans la situation la plus périlleuse, quand les moments sont comptés, quand le fer est sur sa tête, s'occupe, avant tout, à retracer ces leçons si grandes et si simples, que répèterait l'humanité entière, si elle pouvait ne former qu'un même cri pour se faire entendre aux arbitres des nations! A-t-on présenté aux hommes rassemblés un spectacle plus auguste, plus instructif et plus touchant? Joad est sublime, et il n'est pas au-dessus d'un enfant! C'est à un enfant qu'il parle, et il instruit tous les rois! Ce prodige n'a été réservé qu'à Racine, et je ne pense pas que jamais rien de plus beau soit sorti de la main des hommes.

Quand on se souvient que le principe de la disgrâce de Racine et des chagrins qui le conduisirent

au tombeau fut un mémoire sur l'état malheureux des peuples, qu'il eut la courageuse imprudence de confier à une favorite, et dont la vérité offensa le souverain qu'elle n'aurait dû qu'affliger, on reconnaît que la même âme conçut et dicta ce mémoire patriotique et le morceau que nous venons d'admirer. L'on comprend qu'un talent supérieur dans les arts de l'imagination est inséparable d'une sensibilité vive qui se porte sur tous les objets, et l'on a une raison de plus pour honorer la mémoire d'un grand écrivain, victime de cette sensibilité qui produisit sa gloire et ses chagrins, ses chefs-d'œuvre et sa mort.

Le couronnement de Joas, les serments qu'on exige de lui, le pouvoir du grand-prêtre, la conformité de toutes ces circonstances avec ce que nous savons des anciennes mœurs des Juifs, tout contribue à prouver que Racine a fait de Joad ce qu'il devait en faire. Joad était le protecteur naturel d'un roi orphelin et opprimé, chez une nation qui avait eu plusieurs fois ses pontifes pour chefs et pour conducteurs, qui les regardait comme les organes des volontés du ciel, comme des hommes divins, dont les rois même devaient écouter la voix, parce que c'était pour eux la voix de Dieu. Ce n'est donc point, comme on l'a prétendu, *un esprit factieux et entreprenant*. C'est un homme qui remplit les devoirs de sa place; et si quelque chose est capable de le faire respecter et chérir, c'est de mettre au nombre de ses devoirs celui de plaider la cause des peuples au moment où il leur donne un roi.

A l'instant même où Joas est proclamé, le péril redouble, et le temple est assiégé, comme on doit s'y attendre, après que Joad a refusé de livrer l'enfant qu'Athalie demandait.

L'airain menaçant frémit de toutes parts ;
On voit luire des feux parmi des étendards,
Et sans doute Athalie assemble son armée.
Déjà même au secours toute voie est fermée.
Déjà le sacré mont où le temple est bâti
D'insolents Tyriens est partout investi.
L'un d'eux en blasphémant vient de nous faire entendre
Qu'Abner est dans les fers et ne peut nous défendre.

Joad, au commencement du cinquième acte, voit avec surprise ce même Abner mis en liberté et envoyé vers lui par Athalie. On peut s'étonner en effet qu'elle ait délivré sitôt ce guerrier, dont elle connaît les sentiments et dont elle doit se défier; et des critiques l'ont reproché à l'auteur. On peut le justifier en disant que la reine, suivant toutes les vraisemblances, ne doit rien craindre de lui ni de personne : elle doit croire ses ennemis dans l'épouvante et dans l'abandon. On a dit, dès le troisième acte, que tout avait déserté le temple, excepté les lévites.

Tout a fui, tous se sont séparés sans retour,
Misérable troupeau qu'a dispersé la crainte,
Et Dieu n'est plus servi que dans la tribu sainte.

Dans cette consternation générale, elle veut tirer des mains de Joad ces trésors qu'elle croit cachés dans le temple, et dont on lui a dit que le grand-

prêtre seul avait connaissance. Ces trésors peuvent périr dans la destruction et le pillage du temple, ou n'être pas découverts : elle veut se les assurer; et, connaissant l'inflexible fermeté de Joad, elle lui envoie l'homme qu'elle croit le plus capable de l'ébranler. Elle l'envoie désarmé, et ne doit pas supposer même qu'il puisse trouver des armes chez les lévites; car ils n'en auraient pas si Joad ne leur avait distribué celles que David avait consacrées au Seigneur après les avoir enlevées aux Philistins, et qui étaient cachées dans le temple. C'est un moyen que l'Écriture a fourni à Racine, et dont il nous instruit dans ces vers qui terminent le troisième acte.

Et vous, pour vous armer, suivez-moi dans ces lieux
Où se garde caché, loin des profanes yeux,
Ce formidable amas de lances et d'épées
Qui du sang philistin jadis furent trempées,
Et que David vainqueur, d'ans et d'honneurs chargé,
Fit consacrer au Dieu qui l'avait protégé.
Peut-on les employer pour un plus noble usage?
Venez, je veux moi-même en faire le partage.

Athalie ignore cette ressource, et quand elle la connaîtrait, pourrait-elle la redouter, ayant à ses ordres une armée nombreuse et aguerrie? Pourrait-elle craindre ces ministres des autels dont Josabeth a dit au premier acte :

Suffira-t-il de vos ministres saints,
Qui, levant au Seigneur leurs innocentes mains,
Ne savent que gémir et prier pour nos crimes,
Et n'ont jamais versé que le sang des victimes?

Tout concourt à prouver qu'Athalie doit être dans une pleine sécurité; que l'auteur a prévu toutes les objections, et surtout qu'il s'est constamment occupé de mettre d'un côté tous les moyens de la puissance humaine armée pour le crime, et de l'autre la faiblesse et l'innocence n'ayant d'appui que Dieu seul. Aussi, dans la première scène du cinquième acte, l'auteur a représenté la confiance d'Athalie et l'effroi de Josabeth. Il fait dire à Zacharie :

Cependant Athalie, un poignard à la main,
Rit des faibles remparts de nos portes d'airain.
Pour les rompre, elle attend les fatales machines,
Et ne respire enfin que sang et que ruines.
. . . .
Ma mère, auprès du roi, dans un trouble mortel,
L'œil tantôt sur ce prince, et tantôt vers l'autel,
Muette, et succombant sous le poids des alarmes,
Aux yeux les plus cruels arracherait des larmes.

Tel est l'état des choses lorsque Abner vient porter au grand-prêtre les dernières propositions de la reine :

Elle m'a fait venir, et d'un air égaré :
Tu vois de mes soldats tout ce temple entouré,
Dit-elle; un feu vengeur va le réduire en cendre,
Et ton Dieu contre moi ne le saurait défendre.
Ses prêtres toutefois, mais il faut se hâter,
A deux conditions peuvent se racheter :
Qu'avec Éliacin on mette en ma puissance
Un trésor dont je sais qu'ils ont la connaissance,
Par votre roi David autrefois amassé,
Sous le sceau du secret au grand-prêtre laissé.
Va, dis-leur qu'à ce prix je leur permets de vivre.

Abner voit la perte des Juifs tellement inévitable, qu'il ne balance pas à conseiller à Joad de consentir à tout pour les sauver. Celui-ci répond :

Mais siérait-il, Abner, à des cœurs généreux
De livrer au supplice un enfant malheureux,
Un enfant que Dieu même à ma garde confie,
Et de nous racheter aux dépens de sa vie ?

Cette réponse de Joad est très-noble, et le commentateur fait à ce sujet une remarque très-juste. « C'est ici, dit-il, que le caractère de Joad est dans » toute sa beauté. Il est sur le point d'être brûlé » dans son temple, s'il ne livre Joas : rien ne peut » l'engager à cette perfidie : voilà sans doute le par- » fait héroïsme. » Cependant Abner insiste ; il emploie les supplications et les larmes, et c'est ici l'endroit le plus délicat de la pièce. Voici la réponse de Joad, qui a donné lieu à tant de critiques, à la vérité spécieuses, mais auxquelles la pièce entière sert de réponse :

Il est vrai, de David un trésor est resté :
La garde en fut commise à ma fidélité ;
C'était des tristes Juifs l'espérance dernière,
Que mes soins vigilants cachaient à la lumière.
Mais puisqu'à votre reine il faut le découvrir,
Je vais la contenter, nos portes vont s'ouvrir.
De ses plus braves chefs qu'elle entre accompagnée,
Mais de nos saints autels qu'elle tienne éloignée
D'un ramas d'étrangers l'indiscrète fureur :
Du pillage du temple épargnez-moi l'horreur.
Des prêtres, des enfants lui feraient-ils quelque ombre ?
De sa suite avec vous qu'elle règle le nombre.

Et quant à cet enfant si craint, si redouté,
De votre cœur, Abner, je connais l'équité;
Je vous veux devant elle expliquer sa naissance.
Vous verrez s'il le faut remettre en sa puissance,
Et je vous ferai juge entre Athalie et lui.

On peut remarquer d'abord que Joad ne dit rien de contraire à la vérité : il ne promet point de livrer le trésor; il s'engage seulement à le faire voir; il ne promet point de livrer l'enfant, mais il prendra Abner pour arbitre entre lui et Athalie. Cependant on ne peut disconvenir qu'il n'y ait de l'artifice dans ces paroles, et tout artifice, a-t-on dit, est condamnable: c'est un moyen fait pour avilir celui qui s'en sert. Je réponds : Oui, si Joad était un héros, obligé de se conduire par les principes ordinaires; mais quatre actes nous ont accoutumés à le regarder comme le ministre d'un Dieu vengeur, comme l'instrument de la juste punition d'une reine coupable, que la soif de l'or et du sang précipite dans le piége. Il semble qu'elle s'y jette d'elle-même, comme aveuglée par le Dieu qui la poursuit; et Joad a plutôt l'air de l'y laisser tomber que de l'y conduire. Enfin, l'extrême disproportion des forces, le salut du jeune roi et de tout son peuple, l'intérêt que le poëte nous y fait prendre, toutes les idées, tous les sentiments dont il nous a remplis, tant de motifs réunis et mis dans toute leur valeur, par un art d'autant plus puissant qu'il ne se montre jamais, ne nous permettent pas de voir autre chose, dans ce dénoûment, que l'accomplissement des désirs du spectateur et la fin de toutes

ses craintes. Quel spectable ce dénoûment présente! Comme il paraît en tout l'ouvrage du ciel! A peine Abner est sorti, que Joad s'écrie:

Grand Dieu! voici ton heure : on t'amène ta proie.

Et Josabeth:

Puissant maître des cieux,
Remets-lui le bandeau dont tu couvris ses yeux,
Lorsque, lui dérobant tout le fruit de son crime,
Tu cachas dans mon sein cette tendre victime.

JOAD.

Vous, enfants, préparez un trône pour Joas.
Qu'il s'avance suivi de nos sacrés soldats.
Faites venir aussi sa fidèle nourrice,
Princesse, et de vos pleurs que la source tarisse.

. . . .

Roi, je crois qu'à vos vœux cet espoir est permis;
Venez voir à vos pieds tomber vos ennemis.
Celle dont la fureur poursuivit votre enfance
Vers ces lieux à grands pas pour vous perdre s'avance:
Mais ne la craignez point; songez qu'autour de vous
L'ange exterminateur est debout avec nous.
Montez sur votre trône.....

Quoi de plus intéressant que de placer sur le trône ce jeune roi, au moment même où sa plus mortelle ennemie s'approche! Que cette situation est théâtrale! Que Joad paraît imposant lorsqu'il dit:

Voilà ton roi, ton fils, le fils d'Okosias.
Peuples, et vous, Abner, reconnaissez Joas.

. . . .

Des trésors de David voilà ce qui me reste.

. . . .

Depuis le cinquième acte de *Rodogune*, on n'avait point mis sur la scène une plus grande action, un tableau plus frappant.

Dieu des Juifs, tu l'emportes! s'écrie Athalie, et ce mot énergique contient toute la substance de la pièce. Les quatre derniers vers en contiennent toute la morale.

Par cette fin terrible, et due à ses forfaits,
Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais
Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,
L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père.

C'est en effet le résultat de tout ce qu'on a vu et entendu pendant cinq actes, et l'on ne pouvait terminer plus dignement un ouvrage où la tragédie a paru dans toute sa majesté.

J'oserai avancer pour dernier résultat qu'*Athalie*, bien loin de blesser la morale, montre la religion dans son plus beau jour, protectrice de l'innocence et de la faiblesse, et vengeresse du crime; comme *Mahomet* montre le fanatisme tel qu'il est, destructif de toute humanité et principe de tous les forfaits.

Je remets à parler des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, des *Plaideurs* et de quelques autres productions, dans un résumé général sur Corneille et Racine, où j'examinerai, entre autres choses, combien ce dernier joignit de talents différents à celui de la tragédie.

On convient aujourd'hui assez généralement que jamais le talent de Racine ne s'était élevé si haut,

et malheureusement on sait que jamais il ne fut plus méconnu. Ce ne fut pas, comme à *Phèdre*, une injustice passagère et bientôt réparée; ce fut un aveuglement universel et durable, et les yeux du public ne s'ouvrirent que long-temps après que ceux de Racine furent fermés. On demande quelquefois avec surprise comment on put se méprendre à ce point, pendant plus de vingt ans, sur un ouvrage d'une beauté unique. Cela paraît d'abord inconcevable; cependant, lorsqu'on y réfléchit, deux causes réunies peuvent en rendre raison : la nature même de la pièce, et le malheur qu'elle eut de ne pas être représentée. *Athalie* était une production absolument originale, et qui ne ressemblait à rien de ce que l'on connaissait. Quand les créations du génie déconcertent toutes les idées reçues, il commence par ôter aux hommes la mesure la plus ordinaire de leurs jugements, la comparaison. En effet, à quoi comparer ce qui ne se rapproche de rien? Il ne reste d'autre règle que le sentiment; mais, dans la poésie dramatique, le sentiment ne peut guère prononcer qu'au théâtre, et *Athalie* ne fut pas jouée. Si c'eût été un de ces sujets qui ont un grand intérêt de passion, et qui ouvrent une source abondante de larmes, ce mérite, à la portée de tout le monde, eût pu être senti, même à la lecture; mais ce n'est pas celui d'*Athalie*. Il fallait qu'elle fût placée dans son cadre pour que la multitude sentît que ce tableau religieux pouvait être touchant, et les connaisseurs même ne pouvaient voir que sur la scène tout ce qu'il a d'auguste et

d'admirable. Arnauld, qui aimait Racine et qui estimait *Athalie*, la plaçait pourtant au-dessous d'*Esther,* à qui elle est si supérieure. Le grand succès qu'*Esther* avait eu à Saint-Cyr nuisait encore à *Athalie :* soit que ce succès eût irrité les ennemis de Racine, soit qu'un scrupule réel fît parler ceux qui trouvaient peu convenable que de jeunes personnes se montrassent sur la scène aux yeux de toute la cour, on alarma la piété de madame de Maintenon, et la pièce, qu'elle avait demandée à l'auteur, ne fut pas représentée. On profita de cette circonstance pour le blâmer d'avoir fait une seconde tentative de ce genre : on prétendit que ces sortes de choses ne réussissaient pas deux fois [1]. Personne ne concevait alors qu'une pièce sans amour pût être théâtrale. On répandit dans le public que Racine avait voulu faire une tragédie avec un prêtre et un enfant, et l'on décida qu'un semblable ouvrage ne pouvait être fait que pour des enfants. Quand la pièce fut imprimée, la prévention était déjà établie, et il était convenu qu'*Athalie* devait ennuyer. On n'ignore pas combien ces sortes de préjugés sont rapides et contagieux, quand il y a des gens intéressés à leur donner le mouvement; et il n'y en avait que trop. On connaît l'épigramme attribuée à Fontenelle :

Gentilhomme extraordinaire,
Et suppôt de Lucifer,
Pour avoir fait pis qu'*Esther,*
Comment diable as-tu pu faire ?

[1] Voyez les *Lettres de madame de Sévigné.*

Il n'est pas fort étonnant que Fontenelle fût injuste envers Racine : il n'est que trop reconnu que l'amour-propre offensé peut égarer même un philosophe: et d'ailleurs Fontenelle n'était pas un excellent juge en poésie. Mais qu'un homme distingué d'ailleurs par la modération de son caractère, qui le rendit, pendant une longue vie, moins sensible aux critiques qu'aucun autre écrivain ; qu'un esprit sage et modéré appelle l'auteur d'*Athalie* un *suppôt de Lucifer*, et souille sa plume de ces expressions grossières faites pour la populace des fanatiques : c'est ce dont on peut douter ; ou, si l'épigramme est en effet de lui, c'est une preuve de plus, parmi tant d'autres, qu'il faut peu compter sur la sagesse humaine. Racine, il est vrai, avait fait aussi une épigramme sur *Aspar ;* mais elle est d'un genre un peu différent, et il y a aussi loin de l'épigramme de Fontenelle à celle de Racine que d'*Aspar à Athalie.*

Boileau seul lutta contre le torrent qui avait entraîné tout, jusqu'à Racine lui-même; car les mémoires du temps nous apprennent qu'il parut croire un moment qu'il s'était trompé. Au moins est-il certain qu'il se reprocha avec amertume sa complaisance pour madame de Maintenon, et qu'il se repentit d'avoir fait *Athalie.* Despréaux le rassura, et prédit que le jour de la justice arriverait. Il arriva ; mais ni l'un ni l'autre ne l'a vu.

Une anecdote très-connue, c'est que, dans plusieurs sociétés, on avait établi, par forme de plai-

santerie, de donner pour pénitence la lecture d'un certain nombre de vers d'*Athalie*. Ainsi donc Racine fut traité une fois en sa vie comme Chapelain! Un jeune officier, condamné à lire la première scène, lut toute la pièce, et la relut sur-le-champ une seconde fois; ensuite il remercia la compagnie de lui avoir donné un plaisir auquel il ne s'attendait guère. Ce petit événement, qui fit du bruit par sa singularité, commença la révolution. Ce fut en 1716 que la voix des connaisseurs parvint jusqu'au régent, qui était fait pour l'entendre, et qui donna ordre de jouer *Athalie*; elle eut quinze représentations suivies avec affluence et applaudies avec transport, et depuis elle s'est soutenue sur la scène avec le même éclat.

CHAPITRE VI.

Résumé sur Corneille et Racine.

Plusieurs écrivains ont dit, et l'on a répété après eux, que l'esprit factieux qui régna en France sous le ministère de Richelieu, et pendant les troubles de la Fronde, avait déterminé le choix et la nature des sujets que Corneille a traités, et que la politesse et la galanterie qui dominèrent ensuite sous un règne heureux et brillant avaient conduit la plume de Racine. On a été jusqu'à dire de ce dernier qu'il *avait fait la tragédie de la cour de Louis XIV*. C'est restreindre étrangement un génie tel que le sien. Je sais qu'il fit *Bérénice* pour madame Henriette; mais j'ose croire que ce fut pour les bons esprits de toutes les nations éclairées qu'il fit *Britannicus*, *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre* et *Athalie*. Il n'a point fait la *tragédie de la cour*, il a fait celle du cœur humain. Tout homme supérieur reçoit de la nature un caractère d'esprit plus ou moins marqué, et c'est cela même qui fait sa supériorité : c'est dans ce caractère qu'il faut d'abord chercher celui de ses ouvrages. Sans doute l'esprit général et les mœurs publiques y ont aussi quelque influence, et le modifient plus ou moins; mais le type originel s'y trouve toujours. Les grands écrivains agissent beaucoup plus sur leur siècle que leur siècle n'agit sur

eux, et lui donnent beaucoup plus qu'ils n'en reçoivent.

Corneille avait une trempe d'esprit naturellement vigoureuse, et une imagination élevée. Le raisonnement, les pensées, les grands traits d'éloquence dominent dans sa composition, et il aurait porté ces mêmes qualités dans quelque genre d'écrire qu'il eût choisi. Il eût été un grand orateur dans le sénat romain ou dans le parlement d'Angleterre, mais il aurait plus ressemblé à Démosthène qu'à Cicéron. Comme l'art dramatique est le résultat d'une foule de talents réunis, il a donné le premier modèle de ceux qui tiennent à l'élévation de l'âme et des idées, à la force des combinaisons, et il a eu les défauts qui en sont voisins. Ses lectures de préférence, ses études de prédilection étaient, si l'on veut y prendre garde, analogues à la tournure de son esprit. On sait que ses auteurs favoris furent Lucain, Sénèque et les poëtes espagnols. Comme Lucain, l'amour du grand le conduisit jusqu'à l'enflure; comme Sénèque il fut raisonneur jusqu'à la subtilité et la sécheresse; comme les tragiques espagnols, il força les vraisemblances pour obtenir des effets. Mais les beautés qu'il ne devait qu'à son talent naturel le placèrent pendant trente ans si fort au-dessus de ses contemporains, qu'il lui fut impossible de revenir sur lui-même, et d'apercevoir ce qui lui manquait. Rien n'est si dangereux que de n'avoir pour objet de comparaison que ses propres ouvrages, et des ouvrages applaudis : c'est à la fois le malheur et l'excuse d'un artiste qui se trouve tout à coup au-dessus

de tout ce qui l'a précédé. Dans ces circonstances, il est assez naturel au génie d'aller d'abord en fort peu de temps aussi loin qu'il peut aller. Mais, arrivé à cette hauteur, où veut-on qu'il porte la vue lorsque rien n'est plus haut que lui, lors même que personne n'est en état de lui faire soupçonner qu'il y a quelque chose au-delà? C'est surtout en comparant l'époque d'un siècle naissant à celle d'un siècle formé que l'on peut comprendre les rapports et les dépendances entre l'homme supérieur qui crée, et la multitude qui juge. Dans la première époque, le génie est seul, et ses juges même tiennent de lui tout ce qu'ils savent; dans la seconde, un certain nombre de différents modèles a déjà composé une masse de lumières et de connaissances nécessairement supérieure à ce que peut produire l'esprit le plus vaste. Ce qui a été fait apprend tout ce qu'on peut faire, et, pour apprécier les productions de l'art, toutes les forces de l'esprit humain sont dans la balance, en contre-poids avec celui d'un seul homme. La première de ces époques est la plus avantageuse pour la gloire; la seconde, pour le talent. Jamais il ne va plus loin dans la carrière des arts que lorsqu'il voit toujours le but au delà de sa course. Jamais il ne s'accoutume à marcher plus ferme que lorsqu'il ne peut faire impunément un faux pas. C'est peu d'effacer ses contemporains: il faut qu'il songe à lutter contre le passé et à répondre à l'avenir. S'il fait mieux que ses concurrents, ses juges en savent plus que lui. Ils peuvent toujours lui demander plus qu'il n'a fait, parce que d'autres

ont fait davantage. S'il excelle dans quelques parties, on lui marque celles qui lui manquent. On lui révèle toutes ses fautes, on discute toutes ses beautés, on inquiète sans cesse la confiance de ses forces, et cet aiguillon continuel l'oblige à les déployer toutes.

Ce fut l'avantage de Racine : né avec cette imagination vive, cette sensibilité tendre, cette flexibilité d'esprit et d'âme, qualités les plus essentielles pour la tragédie, et que n'avait pas Corneille ; né avec le sentiment le plus vif et le plus délicat de l'harmonie et de l'élégance, avec la plus heureuse facilité d'élocution, qualités les plus essentielles à toute poésie, et que Corneille n'avait pas non plus, il eut affaire à des juges que Corneille avait instruits pendant trente ans par ses succès et par ses fautes ; il écrivit dans un temps où tous les genres de littérature se perfectionnaient, où le goût s'épurait en tout genre ; enfin il eut pour ami et pour censeur l'esprit le plus judicieux et le plus sévère de son siècle, Déspréaux. Ainsi la nature et les circonstances avaient tout réuni pour faire de Racine un écrivain parfait, et il le fut.

La marche progressive de son talent prouve ses réflexions et ses efforts, et ce travail continuel sur lui-même, si nécessaire à quiconque veut avancer vers la perfection. Les deux premiers essais de sa jeunesse, imitations faibles de Corneille, ne sont que les tributs excusables que devait un auteur de vingt-quatre ans à une renommée qui avait tout effacé. Hors le talent de la versification, rien encore n'annonçait Racine. J'ai reconnu et j'ai dû reconnaître que c'était un de ses avantages, d'être venu

après Corneille; mais je ne saurais convenir que ce soit le génie du premier qui ait formé le second; le contraire est démontré par les faits. Nous avons vu que si Racine parut d'abord fort au-dessous de ce qu'il devint dans la suite, c'est qu'il commença par vouloir imiter son prédécesseur. Nous avons vu que l'amour d'Alexandre pour Cléofile était peint précisément des mêmes traits que celui de César pour Cléopâtre; c'est cette insipide galanterie qu'on croyait alors devoir mêler à l'héroïsme, et qui le dégradait. Une affectation de grandeur, qui tient au faste des paroles, et qui se mêle dans *Alexandre* à des raisonnements sur l'amour, était encore une imitation des défauts introduits sur la scène à la suite des beautés de Corneille, et que ce cortége imposant ne rendait que plus contagieux. Si quelque chose prouve la pente irrésistible d'un génie particulier à Racine, c'est la force qu'il eut de revenir à la vérité et à lui-même, malgré l'exemple de Corneille et le succès d'*Alexandre*, et c'est alors qu'il fit *Andromaque*, et qu'il s'éleva successivement jusqu'à *Iphigénie*, *Phèdre* et *Athalie*. On voit qu'alors il avait enfin pris le parti de ne plus étudier que la nature et les Grecs; qu'il prit un essor nouveau dans lequel les modernes ne pouvaient lui servir de guides. Alors, pour la première fois, la passion de l'amour fut peinte avec toute son énergie et toutes ses fureurs dans Hermione, Roxane, et Phèdre : et l'éloquence simple et pathétique des Grecs se fit entendre dans les rôles admirables d'Andromaque, de Clytemnestre et d'Iphigénie. L'étude réfléchie de la langue et

des auteurs d'Athènes fut sans doute une source de lumières pour un homme qui avait tant de goût, et qui sentait si vivement cette vérité d'imitation, qui est le principe des beaux-arts; mais ce n'est pas d'eux qu'il apprit à être un si savant peintre de l'amour. Il ne dut qu'à lui-même ce grand ressort dramatique, devenu si puissant dans ses mains, et dont Voltaire s'est emparé depuis avec tant de succès. Cette découverte, en même temps qu'elle enrichissait notre théâtre, a influé jusqu'à l'abus sur la tragédie française, et nous a exposés à des reproches qui ne sont pas sans fondement; et puisque je m'occupe de développer dans ce moment les obligations que nous avons à Racine, je crois devoir prouver d'abord que c'est un rigorisme outré de regarder l'amour comme une passion indigne de la tragédie; et, dans la suite de ce résumé, je ferai voir que c'est un autre excès non moins condamnable et beaucoup plus commun de vouloir qu'il y domine exclusivement.

Les anciens n'avaient point imaginé que la passion de l'amour pût faire le sujet d'une tragédie : le rôle de Phèdre même n'est pas une exception à ce principe. La pièce d'Euripide, comme je l'ai remarqué en son lieu, est intitulée *Hippolyte* : le sujet est la mort injuste d'un jeune prince innocent, sacrifié à la vengeance de Vénus. L'amour de Phèdre, à le bien considérer, n'est point une passion ordinaire et spontanée. Un prologue apprend au spectateur que Vénus n'a inspiré à Phèdre un amour furieux et incurable que pour perdre Hip-

polyte, qui a dédaigné et insulté hautement la puissance de cette déesse, et voué à Diane un culte exclusif. La morale même de la pièce, expressément énoncée, est qu'il ne faut jamais offenser un dieu. L'amour de Phèdre n'est donc, à proprement parler, qu'une espèce de maladie, une sorte de fléau céleste qui sert à venger une divinité.

Nos intrigues amoureuses n'entraient même pas dans la comédie ancienne. Aristophane n'en a point, et si Plaute et Térence, après Ménandre, ont peint des jeunes gens amoureux, c'est toujours de courtisanes ou de filles esclaves, reconnues ensuite pour être de condition libre. Les intrigues avec les filles bien nées, et ce commerce de galanterie qui remplit nos pièces, n'étaient point au nombre des ressorts dramatiques employés par les anciens. La raison en est sensible : c'est que les femmes, plus retirées, ne vivaient pas dans la société comme aujourd'hui. Il paraît que c'est de la chevalerie des Arabes, et des romans qu'elle fit naître dans le midi de l'Europe, que l'amour passa d'abord sur les théâtres, où il a rempli une si grande place. L'influence que les femmes ont eue depuis sur la société, sur les mœurs, sur les sentiments, sur les opinions, introduisit par degrés sur notre scène ce langage délicat, noble et passionné, dont Corneille donna la première idée dans *Chimène* et dans *Pauline*, et que Racine, et après lui Voltaire, ont embelli de tous les charmes de leur style. Le génie théâtral s'est emparé de ce moyen, parce qu'il a senti tout ce qu'on en pouvait faire quand il est supérieurement manié; et

tous les auteurs l'ont employé plus ou moins, parce que c'est en même temps celui de tous qu'il est le plus facile de traiter médiocrement. Comme l'amour est le penchant le plus universel, il est toujours aisé d'intéresser à un certain point, en parlant aux spectateurs de ce qui les occupe le plus. Voltaire disait, à propos de la différence d'effet qui se trouve entre *Zaïre* et *Rome sauvée* : « Tout le monde aime, et personne ne conspire. » Si le but de tout auteur est de plaire, comment réprouver le moyen le plus facile et le plus sûr d'y parvenir? Le sévère Despréaux a dit lui-même :

De l'amour la sensible peinture
Est pour aller au cœur la route la plus sûre.

Les femmes, qui donnent le ton au théâtre comme partout ailleurs, ont contribué plus que tout le reste à faire de l'amour le principal sujet de nos pièces. Pour peu qu'une actrice ait la voix touchante, c'est l'amour qu'elle exprime le mieux. Les femmes pleurent, et tout le monde pleure avec elles; et comment ne se livrerait-on pas de préférence à un genre qui réunit toutes les facilités et toutes les séductions? Il a d'ailleurs produit tant de belles choses, qu'en le condamnant on condamnerait le génie et nos plaisirs.

De cette différence entre notre théâtre et celui des anciens, les amateurs outrés de l'antiquité ont conclu que leur tragédie valait mieux que la nôtre, puisqu'elle était plus sévèrement héroïque. Ce der-

nier point est vrai; mais est-il vrai que nous ayons tort si la nôtre est généralement plus touchante? Y a-t-il trop de moyens d'intéresser au théâtre? et faut-il s'en refuser un dont l'effet est si universel? Nous avons d'autres mœurs que les Grecs : pourquoi notre théâtre, qui doit se ressentir de cette différence, n'en aurait-il pas profité? Si Sophocle et Euripide eussent vécu parmi nous, croit-on qu'ils n'eussent pas traité l'amour? croit-on qu'ils eussent rougi d'avoir fait *Andromaque* ou *Zaïre?* De quoi s'agit-il donc en dernier résultat? Ce n'est pas d'exclure l'amour de la tragédie, c'est de l'en rendre digne; c'est de lui donner sur le théâtre les effets tragiques qu'il n'a eus que trop souvent en réalité; c'est de substituer aux froideurs de la galanterie vulgaire toute l'énergie de la passion. Cet art créé par Racine, et porté encore plus loin par Voltaire, est-il indigne de Melpomène, quand il agrandit son empire et augmente sa puissance? Nous met-il au-dessous des anciens quand il nous fournit des beautés qu'ils n'ont pas connues? Si cela pouvait faire une question, on la trancherait bientôt par un principe incontestable; toute imitation de la nature, qui est vraie en elle-même, intéressante par ses effets, et susceptible de couleurs nobles, est de l'essence des beaux-arts. La peinture de l'amour réunit tous ces caractères : donc elle n'est point étrangère à la tragédie.

Cette peinture a été un des mérites propres à Racine : elle avait fourni à Corneille des tableaux intéressants dans *le Cid* et dans *Polyeucte* : par-

tout ailleurs elle est chez lui froide et fausse. Ceux de Racine sont toujours vrais, toujours parfaits dans les convenances, touchants ou terribles dans les effets. Le rôle de Phèdre est bien plus fortement tracé qu'il ne l'est dans Euripide : ceux de Roxane et d'Hermione ont tous les caractères de l'amour quand il est éminemment tragique, ses emportements, ses crimes, ses remords. Si les personnages secondaires de ces pièces, Iphigénie, Ériphile, Aricie, Monime, Bérénice, n'ont pas la même force, ils n'ont pas moins de vérité : ils sont ce qu'ils doivent être. S'ils ne constituent pas la tragédie, ils ne la déparent point. Je ne connais qu'Atalide et Bajazet dont le langage paraisse former une sorte de disparate dans la pièce où ils sont placés ; encore le charme du style et la délicatesse des sentiments leur ont-ils obtenu grâce, s'ils ne les ont pas justifiés. Voltaire a relevé le premier l'absurde injustice du préjugé qui imputait à Racine d'avoir énervé la tragédie en la livrant à l'amour. Il a démontré que c'était Corneille qui l'avait affadie par la galanterie, en même temps qu'il l'élevait dans d'autres parties à la plus grande hauteur. La foule le suivit dans ses erreurs, sans l'imiter dans ses beautés. Le seul Racine, au moment où il fut lui-même, s'éloigna également des unes et des autres. Il ne commit point les mêmes fautes, et trouva des beautés différentes. Il fut, dans le genre qu'il choisit, autant au-dessus de Corneille que de tous les autres poëtes dramatiques.

On a dit que Corneille avait un esprit plus créa-

teur, l'a-t-on bien prouvé? En s'expliquant sur le mot, on pourra douter du fait. Si l'on veut dire qu'il a tiré la scène française du chaos, et qu'il a fait le premier de très-belles choses, on a raison. Mais s'ensuit-il qu'il y ait plus de création dans ses ouvrages que dans ceux de Racine? Ce n'est pas, ce me semble, une conséquence nécessaire. On ne peut pas dire de lui qu'il a fait Racine, comme on a dit qu'Homère avait fait Virgile. Virgile a fidèlement suivi les traces d'Homère; Racine a suivi une route toute différente de celle de Corneille. « Mais celui-ci a ouvert le chemin. » Oui, il a eu l'avantage de venir le premier; mais, pour être sûr que Racine n'en eût pas fait autant, il faudrait prouver qu'il n'y a pas la même force d'invention dans ses ouvrages; et, en revenant à cette comparaison, l'examen ne sera pas à son désavantage. Ceux qui lui refusent le génie (et il y a encore de ces gens-là) répètent fort légèrement qu'il n'a fait qu'imiter les Grecs. A les entendre, on dirait que Corneille a tiré tout de son propre fonds. Voyons les faits. *Le Cid* et *Héraclius* sont aux Espagnols. La belle scène du cinquième acte de *Cinna* est tout entière dans Sénèque. Il lui reste donc en propre les trois premiers actes des *Horaces*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Rodogune* et *Nicomède*. *Andromaque*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate* et *Athalie* sont absolument à Racine. Je ne parle pas de *Bérénice* : ce n'est qu'un ouvrage enchanteur, qui n'est pas une tragédie. Mais aussi *Nicomède* est-il une tragédie, ou bien une comédie héroïque? Dans *Phèdre* même, et dans

Iphigénie, il s'en faut bien que les plus grandes beautés soient prises aux Grecs; ce qu'il y a de plus beau dans *le Cid*, dans *Héraclius* et dans *Cinna*, est d'emprunt. Maintenant, fallait-il un talent plus original, plus inventeur, pour faire les *Horaces* que pour faire *Andromaque*, ou pour *Polyeucte* que pour *Athalie?* Ceux qui trancheraient sur cette question auraient beaucoup de confiance; quant à moi, j'en suis très-éloigné, et je me contenterai d'observer la différence de caractère et d'effet qui se trouve entre les productions de ces deux grands hommes.

Je crois voir dans tous les deux la même force de conception; mais l'un, dans ses compositions, a plus consulté la nature de son talent; l'autre, celle de la tragédie. Le premier, naturellement porté au grand, a subordonné l'art à son génie; il l'a établi sur un ressort qu'il maniait supérieurement, l'admiration. L'autre, plus souple et plus flexible, a vu dans la terreur et la pitié les ressorts naturels de la tragédie, et a su y appliquer toutes les ressources de son esprit. Aussi le premier n'a-t-il guère employé la terreur que dans le cinquième acte de *Rodogune*, et la pitié que dans *le Cid* et dans les scènes de Sévère et de Pauline. L'autre, dans toutes ses pièces, a tiré des effets plus ou moins grands de ces deux moyens, qu'il n'a jamais négligés : c'est un avantage sans doute. Mais est-il vrai, comme on l'a dit de nos jours, et comme on l'a répété à tout moment dans le commentaire de Racine, que l'admiration soit *toujours froide* et ne soit *jamais un ressort théâ-*

tral? Cette proscription générale et absolue est un abus de mots, une hérésie moderne, fondée, comme toutes les autres, sur des intérêts du moment. Ce n'est pas à Corneille qu'on en voulait; mais on oubliait que cet arrêt, s'il était fondé, serait la condamnation de ses pièces les plus admirées. J'ai promis de combattre cette erreur, et le moment est venu de venger la vérité et Corneille.

Il faut de nouveaux mots pour de nouvelles doctrines : aussi a-t-on créé nouvellement cette appellation très-impropre de *genre admiratif;* car il n'en coûte pas plus à certains critiques de faire des *genres* que des mots. D'abord il n'y a point de *genre admiratif :* cela signifierait en français le *genre qui admire*, comme on dit un accent *admiratif*, un ton *admiratif*, un style *admiratif;* ce qui ne veut dire autre chose que le ton, l'accent, le style de l'admiration. Le genre qui l'inspire, et qu'on a voulu désigner par ce terme d'*admiratif*, est donc très-mal dénommé : première erreur dans les mots. C'en est une autre dans la chose même, de prétendre faire un genre particulier des pièces qui excitent l'admiration : l'admiration est un sentiment que doit inspirer plus ou moins toute tragédie, puisque toute tragédie tend plus ou moins au sublime, ou de passion, ou de sentiment. Dans quel sens est-il donc vrai que l'*admiration n'est point un ressort théâtral?* C'est quand le personnage qui l'inspire est sans passion, ou sans malheur, ou sans dangers, comme Nicomède dans la pièce de ce nom, comme Pompée et Viriate dans *Sertorius*, comme Othon

et la plupart des personnages principaux des mauvaises pièces de Corneille. Mais quand l'admiration tient à un grand effort que l'homme fait sur soi-même, comme le pardon accordé à Cinna, malgré les plus justes motifs de vengeance; comme le patriotisme du vieil Horace, qui l'emporte sur l'amour paternel; comme la conduite de Chimène, qui poursuit par devoir l'époux qu'elle a choisi par inclination; comme Pauline, qui emploie, pour sauver son mari, l'amant qu'elle lui préfère au fond du cœur; quel est alors l'homme insensible ou plutôt l'homme insensé qui oserait dire que l'admiration que nous éprouvons est *froide*, qu'elle n'est pas *théâtrale?* Comment oserait-on proférer ce blasphème devant la statue du grand Corneille, démentir les larmes du grand Condé, et celles que nous versons tous les jours au cinquième acte de *Cinna?* Telle est pourtant la conséquence de ces opinions erronées : il ne s'agit de rien moins que de condamner les plaisirs les plus purs des âmes bien nées. Mais heureusement la nature et l'expérience réfutent tous ces systèmes exclusifs, toutes ces poétiques d'un jour, que l'on fait pour ses amis ou contre ses ennemis. Le public, sans écouter ces prétendus aristarques, se laisse toujours pénétrer au sentiment de la grandeur et de la générosité, quand il se mêle à l'attendrissement qu'excitent les passions et les sacrifices. Il laisse couler ses larmes, sans songer si ces douces larmes qu'il verse en coûteront d'amères à l'envie.

Je sais que les Grecs n'ont point connu cette es-

pèce de tragique. J'avoue que la pitié qui naît de l'extrême infortune, la terreur qui naît d'un danger pressant, affectent plus fortement notre âme. Mais que s'ensuit-il? Que Corneille a trouvé un ressort dramatique de plus, et, en fondant notre théâtre, a créé un genre qui est à lui : c'est à coup sûr un titre de gloire. Ce genre est inférieur pour l'effet, j'en conviens : on peut douter qu'il le soit par le mérite. Ne voulons-nous reconnaître qu'une sorte de talent, et n'éprouver au théâtre qu'une sorte de plaisir? Il n'y a jamais trop de l'un et de l'autre. Il faut admettre des degrés dans tout, et ne rejeter rien de ce qui est bon. L'effet des pièces de Corneille est moins touchant, moins profond, moins soutenu, moins déchirant que celui des pièces de Racine et de Voltaire, mais il est quelquefois plus vif; il arrache moins de larmes, mais il excite plus de transports; car les transports sont proprement l'effet de l'admiration, quand elle vient de l'âme, et non pas seulement de l'esprit; et c'est ce que j'ai toujours observé dans les premiers actes des *Horaces* et dans le dernier de *Cinna*. Ces pièces ne serrent pas le cœur, elles élèvent l'âme; et quel reproche peut-on faire à ceux qui préfèrent même cette impression à toute autre? Assurément aucun. Une impression qui transporte n'est donc pas *froide*, une admiration qui fait pleurer est donc *théâtrale*. — Mais ces transports sont nécessairement passagers; mais ces larmes ne coulent pas long-temps, et l'émotion est continuelle à la représentation d'*Andromaque* et *d'Iphigénie*, et l'on

étouffe de sanglots à *Zaïre* ou à *Tancrède*. — Eh bien ! préférez, si vous voulez, cette sorte de plaisir, et ne condamnez pas celui des autres. — Mais enfin, lequel des deux genres vaut le mieux? — On pourrait répondre comme Voltaire : Celui qui est le mieux traité. Peut-être, au fond, la question serait douteuse, si l'exécution avait été aussi parfaite dans Corneille que dans Racine; mais les nombreux défauts de l'un et la perfection continue de l'autre font un grand poids dans la balance. Si Corneille, au lieu de mettre si souvent le raisonnement à la place du sentiment, avait soutenu dans les détails de ses pièces le degré d'émotion dont elles étaient susceptibles, s'il eût travaillé davantage ses vers, peut-être serait-il assez difficile de décider entre le genre de ses sujets et celui des pièces de Racine. Mais l'un refroidit souvent le spectateur après l'avoir transporté, l'autre l'émeut et l'intéresse toujours; l'un s'adresse souvent à l'esprit, l'autre va toujours au cœur; l'un blesse souvent l'oreille et le goût, l'autre flatte sans cesse tous les deux; et, comme on ne peut douter que le besoin le plus général des hommes rassemblés au théâtre ne soit celui de l'émotion continuelle, il faut bien en conclure que le genre de tragédie qui satisfait le plus ce besoin est aussi le plus théâtral. Il faut pourtant faire ici une observation essentielle : les hommes, en jugeant les productions de l'art, ne règlent pas toujours exactement leur estime sur leur plaisir, et ce n'est de leur part ni injustice ni ingratitude. Cette disproportion tient

au plus ou moins de mérite qu'ils supposent dans ces productions; et cela est si vrai, que bien des gens, en avouant que Racine leur fait plus de plaisir que Corneille, et à la représentation, et à la lecture, ont cependant plus d'estime pour Corneille. Quelle en est la raison ? C'est que le genre de ses beautés les frappe davantage, et laisse en eux l'idée d'un homme plus extraordinaire. Telle est la prérogative du sublime, même lorsqu'il est mêlé de beaucoup de défauts; comme il nous enlève à nous-mêmes, il ne nous laisse pas une entière liberté de jugement, et toute autre impression est effacée par celle qu'il produit. Il fait alors à notre amour-propre une sorte d'illusion très-flatteuse; il agrandit la nature à nos yeux, il nous agrandit nous-mêmes dans notre pensée, et nous porte à croire que celui qui a su nous élever à cette hauteur doit être au-dessus de tous les autres hommes : on se croit grand en admirant la grandeur. Que l'on cherche dans le cœur humain le principe de nos jugements, et il se trouvera que, si le plus grand nombre, en préférant dans le fait les pièces de Racine, préfère cependant Corneille dans l'opinion, cette espèce de contrariété n'est autre chose qu'un combat entre le plaisir et l'amour-propre : l'un a jugé les ouvrages, l'autre a jugé les auteurs; et comme l'amour-propre en nous l'emporte encore sur le plaisir, en dernier résultat, la victoire paraît être restée à Corneille.

Je rends compte ici, comme on voit, de l'avis des autres, et non pas du mien, puisque sur cet

article j'ai déclaré que je n'en avais pas. Ce qui importe à l'instruction, ce n'est pas de savoir lequel est le plus grand de ces deux poëtes, mais lequel des deux a fait de meilleures tragédies, a su le mieux écrire, a mieux connu les principes de la nature et de l'art, a su le mieux parler au cœur et à l'oreille. Voilà ce qui m'a principalement occupé dans l'examen des deux théâtres, et sous ce point de vue le résultat n'est pas douteux : il est entièrement en faveur de Racine. J'ai tâché d'expliquer les motifs de la préférence personnelle accordée assez généralement à Corneille, de montrer d'où venait la disposition assez commune à lui supposer, d'après l'époque, le goût et l'effet de ses ouvrages, un mérite supérieur à celui de son rival. Quant à moi, je le répète, lorsque je considère que l'un a excellé dans quelques parties, et que l'autre les a réunies toutes, il m'est impossible de décider lequel des deux avait été le mieux partagé par la nature; et, continuant d'apprécier autant que je le puis leurs différents avantages, je réfuterai en passant quelques aveugles enthousiastes, qui m'ont paru s'y prendre fort maladroitement quand ils ont voulu motiver la prééminence qu'ils donnaient à Corneille.

J'ai déjà marqué la différence du point de vue général sous lequel tous deux ont aperçu la tragédie, et de l'effet que produit l'ensemble de leurs ouvrages. Si je les compare dans les caractères, je trouve à peu près la même disparité et la même balance. Don Diègue et les deux Horaces ont un degré d'énergie que Racine n'a pas égalé. Cornélie

et Viriate sont, malgré leurs défauts, d'une hauteur de conception où Racine ne s'est pas élevé. Athalie est inférieure à la Cléopâtre de *Rodogune*. Monime, qui a quelque ressemblance avec Pauline, n'a rien d'aussi noble et d'aussi original que la scène où la femme de Polyeucte engage Sévère à prendre la défense de son mari. Mais, d'un autre côté, Acomat et Agrippine sont les deux rôles les mieux conçus en politique que l'on ait jamais tracés. Agrippine est fort au-dessus de Léontine et d'Arsinoé, qui ne sont que des intrigantes vulgaires, et rien ne ressemble à Acomat. Mithridate est fort supérieur à Sertorius : ce sont deux vieux guerriers amoureux malgré leur âge ; mais l'amour de Sertorius est ridicule : Racine a eu l'art de faire respecter et plaindre la faiblesse de Mithridate ; Burrhus et Joad sont encore deux rôles originaux, également parfaits dans leur genre : l'un est le modèle de la vertu la plus pure et la plus courageuse au milieu de la corruption des cours ; l'autre, celui d'un ministre des autels plein de l'inspiration divine. Corneille n'a rien que l'on puisse en rapprocher, comme il n'a rien à opposer à Hermione, à Roxane, à Phèdre, les trois rôles de passion les plus forts et les plus profonds qu'ait produits la tragédie.

On a fait souvent, pour vanter la fécondité de Corneille, un raisonnement qui est très-peu concluant. « Quelle tête, que celle qui a conçu vingt-» trois plans dramatiques, tous différents les uns » des autres ! » Cette remarque serait juste, si tous

ces plans avaient plus ou moins de mérite ; mais si, de vingt-trois tragédies, il y en a douze absolument mauvaises, et aussi mal conçues que mal exécutées, je vois bien ce qu'une pareille fécondité peut avoir de déplorable, mais non pas ce qu'elle a d'admirable. Comment peut-on de bonne foi savoir gré à Corneille d'avoir produit le plan d'*OEdipe*, de *Pertharite*, de *Théodore*, d'*Andromède*, de *Tite* et *Bérénice*, de *Sophonisbe*, d'*Othon*, de *la Toison d'or*, de *Suréna*, de *Pulchérie*, d'*Agésilas* et d'*Attila*? Y a-t-il quelque gloire à inventer si mal? Ne tenons compte que de ce qui est resté. Corneille, en quarante ans de travaux, a laissé au théâtre à peu près le même nombre de pièces que Racine en dix. Il faut plaindre l'un d'en avoir fait trop, et regretter que l'autre en ait fait trop peu.

On a donné à Corneille le titre de sublime, et il n'y en a pas de plus mérité. Mais nous avons vu, dans l'analyse du Traité de Longin, qu'il y avait plusieurs espèces de sublime. L'auteur des *Horaces* et de *Cinna* est au-dessus de tout dans le sublime des idées et des caractères. L'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre* est fort au-dessus de lui dans le sublime de la passion et des images. Le contraste d'Abner et de Mathan est noble et touchant; mais celui d'Horace et de Curiace est d'un ordre bien supérieur. Il n'existe rien de comparable ni chez les tragiques anciens ni chez les modernes, et ils n'ont point de tableau théâtral plus vigoureusement combiné que celui du cinquième acte de *Rodogune*. Mais aussi ni les uns ni les autres n'ont rien à placer

à côté d'*Athalie ;* c'est un des poids les plus forts que Racine puisse mettre dans la balance de la postérité. S'il est quelque chose que l'on puisse opposer au sublime du patriotisme républicain du vieil Horace, c'est le sublime moral et religieux dans Joad : l'un vous transporte davantage, l'autre vous pénètre plus. On ne peut entendre qu'avec une sorte de ravissement le grand-prêtre aux pieds de Joas, comme on ne peut écouter le vieil Horace sans enthousiasme; et c'est ici que les deux poëtes ont, par différents moyens, rendu si dramatique ce ressort de l'admiration, sur lequel j'ai prouvé que des critiques inconsidérés se sont si étrangement mépris. Cette admiration fait couler des larmes dans les deux pièces, et l'on ne peut nier que ce sentiment, qui touche le cœur en élevant l'âme, ne soit un des plus délicieux que l'on puisse éprouver au théâtre, parce qu'alors le spectateur est aussi content de lui que du poëte.

Il est glorieux pour les modernes que ce genre de pathétique, qui ne se trouve point chez les tragiques grecs, ait été porté si loin par deux de nos plus grands maîtres. C'est dans tous les deux une véritable création, et une preuve que nous ne devons pas tout aux anciens. L'amour de la liberté et les sentiments religieux sont également naturels à l'homme, et Corneille et Racine en ont tiré les effets les plus puissants. Mais laquelle de ces deux impressions a le plus de pouvoir sur nous? Il me semble que celle des Horaces est plus vive, et celle de Joad plus douce. On est fort heureux d'avoir à

choisir : il serait fort difficile de préférer : jouissons, et ne faisons pas de nos plaisirs un sujet de guerre.

Un fait qu'on n'a point remarqué, et qui est pourtant fort singulier, c'est que Corneille, qui avait tant de raisons de se fier à son génie pour faire des tragédies sans amour, n'ait jamais songé à l'entreprendre; et que Racine, qui excellait à traiter cette passion, ait donné le premier ouvrage dramatique où elle n'entre pas. Ces sortes de pièces, selon Voltaire, *sont les plus difficiles à faire*. Peut-être en jugeait-il par l'étonnante facilité qui lui fit achever *Zaïre* en moins de trois semaines, et par le long travail que lui coûta *Mérope*. Quant à moi, je n'en sais pas assez pour avoir un avis sur cette assertion, que je ne veux ni adopter ni démentir. Je conviens, et je l'ai dit précédemment, que la médiocrité peut se tirer plus aisément d'un sujet d'amour que de tout autre : assez d'exemples l'ont prouvé; mais ce n'est pas sur elle qu'il faut se régler, c'est sur la perfection; et je n'oserais assurer qu'il soit plus facile d'y parvenir en traitant l'amour qu'en traitant toute autre passion. Je ne sais s'il y avait quelque chose de plus difficile à faire que Phèdre et Hermione. Il me semble que le plus ou moins de difficulté ne tient pas au genre, mais au sujet, qui, de quelque nature qu'il soit, offre plus ou moins de ressources pour remplir cinq actes. Je sais qu'*Athalie*, *Mérope* et *Oreste*, à les prendre sous ce rapport, étaient excessivement difficiles, surtout la première, mais nous avons vu *Iphigénie*

en Tauride, sujet fort simple, et dont l'auteur est venu à bout sans y mettre de l'amour; et quoique Guimond de La Touche eût un talent réel pour la tragédie, ce n'était pourtant pas, à beaucoup près, un homme du premier ordre.

Je ne hasarderai donc point de décider sur le degré de difficulté d'aucun genre : je crois que dans tous il n'est donné qu'au talent supérieur d'approcher de la perfection. Racine, dans le sien, paraît avoir été aussi loin que l'esprit humain puisse aller : Corneille n'a excellé que dans quelques parties du sien. En général, il a peint de grands sentiments, et Racine de grandes passions; et quoique la clémence d'Auguste et l'âme romaine du vieil Horace, la vertu de Pauline et de Sévère, et la noble chaleur de D. Diègue, fassent naître ce mélange d'émotion et d'étonnement qui a tant de charme; quoiqu'il donne même la plus haute opinion de l'homme qui le produit, il paraît cependant, à ne consulter que l'expérience, que ce n'est pas encore ce qu'il y a de plus tragique; que les impressions les plus douloureuses sont celles que nous cherchons le plus au théâtre, où ce qui nous fait le plus de mal semble être ce qui nous plaît davantage; que nous voulons surtout être tourmentés par la terreur ou la pitié, et que par conséquent des infortunes extrêmes, de grands dangers, des personnages passionnés qui font passer en nous les combats qu'ils éprouvent, sont les moyens les plus essentiels de la tragédie. C'est dire que le sublime de la passion et de la douleur est plus théâtral que celui des sen-

timents et des caractères : ce résultat, qu'on ne peut contester, est l'avantage des pièces de Racine; et ce qui achève d'en prouver la vérité, c'est que, dans ce siècle, un écrivain moins parfait que lui, Voltaire, pour avoir su pousser encore plus loin les effets de la terreur et de la pitié, a été enfin reconnu, même de son vivant, pour le plus tragique de tous les poëtes.

Saint-Foix, dans ses *Essais historiques sur Paris*, a inséré un article sur Corneille et Racine, où il s'exprime avec un ton d'humeur qui lui était assez naturel. « J'aurais, dit-il, une bien mauvaise idée » de ma nation, si les hommes de quarante ans ne » mettaient pas une grande différence entre Corneille et Racine. » Le reste de l'article ne laisse aucun doute sur l'entière préférence qu'il donne au premier; et ce n'est pas ce que je prétends combattre. Mais quand il suppose que Racine est plus fait pour être goûté par les jeunes gens, et Corneille par les hommes mûrs, je crois qu'il s'abuse entièrement. Je pense, au contraire, que le mérite de l'un, fondé sur une grande connaissance de la nature, demande, pour être bien senti, plus de réflexion et de maturité, et que celui de l'autre, qui consiste surtout dans l'expression de la grandeur, doit être plus du goût de la jeunesse, qui a plus d'élévation et d'énergie que de justesse et d'expérience. On est d'abord disposé à croire que la jeunesse, qui est l'âge de l'amour et des passions, doit en aimer la peinture par-dessus tout. Oui, elle l'aime, mais plus cette peinture est vraie, moins elle lui

paraît étonnante, parce qu'elle ne lui rappelle que ce qui est très-familier; et à cet âge, nous admirons moins ce qui est si proche de nous. Ce n'est qu'avec le temps qu'on peut s'apercevoir que, l'homme étant naturellement porté à la grandeur, il ne doit pas être plus difficile de se livrer tout entier à l'enthousiasme d'imagination qui nous élève, que de pénétrer au fond des cœurs et d'y surprendre les secrets de nos penchants. Ce n'est pas d'ailleurs quand nous éprouvons le plus la violence des passions que nous en jugeons le mieux la peinture, comme le moment où l'on aime le plus les femmes n'est sûrement pas celui où on les juge le mieux. Nous connaissons peu notre cœur quand il nous tourmente : c'est avec le calme des réflexions et l'intérêt des souvenirs que nous pouvons y lire notre propre histoire; et alors nous apprécions mieux que jamais le poëte qui paraît la savoir aussi bien que nous : alors aussi les écrivains dramatiques savent la traiter. Il est très-rare qu'un jeune auteur commence par une pièce où l'amour domine. Corneille avait trente ans quand il fit *le Cid*. Racine avait fait *les Frères ennemis* et *Alexandre* avant *Andromaque*; et ce qui est prodigieux, c'est de l'avoir faite à vingt-sept ans. Voltaire en avait près de quarante quand il donna *Zaïre*; Thomas Corneille près de cinquante quand il composa son *Ariane*.

Je me souviens que ceux de mes compagnons d'études qui montraient le plus d'esprit lisaient Racine avec plaisir, mais admiraient dans Corneille jusqu'aux déclamations qui sont chez lui si fréquentes :

j'en ai revu plusieurs depuis qui avaient bien changé d'avis. Mais cette méprise n'est pas seulement celle de la jeunesse; c'est dans tous les temps celle du plus grand nombre, et je dois faire observer ici à ceux qui sont trop exclusivement épris de la grandeur, que c'est, de tous les genres, celui sur lequel il est le plus aisé et le plus commun d'en imposer à la multitude. Il suffit d'aller au théâtre pour s'en convaincre tous les jours. On y applaudit l'enflure et la déclamation à côté du vrai sublime, non-seulement dans les pièces de Corneille, que l'on peut croire consacrées par un vieux respect, mais même dans des pièces d'auteurs modernes, dont le nom n'en impose pas. Tout ce qui a un air d'élévation et de force, fût-il faux, outré, déplacé, entraîne communément la foule, et souvent même l'illusion dure long-temps. Souvent, après que les bons juges se sont fait entendre, on continue d'applaudir au théâtre ce qui d'ailleurs n'obtient point d'estime. Pourquoi? C'est qu'au théâtre on ne juge point par réflexion; et si les fautes ont de quoi éblouir un moment, c'est assez. Aussi Voltaire disait-il, en parlant du parterre : « Il n'est pas néces- » saire de frapper juste sur lui; il suffit de frapper » fort. » J'en citerai un exemple bien remarquable dans la tragédie de *Gaston et Bayard*. Ce dernier, qui a eu avec son général un tort évident et inexcusable, reconnaît sa faute, et lui demande pardon à genoux. L'acteur alors ne manque pas de se tourner vers le public, et de lui dire avec emphase :

Contemplez de Bayard l'abaissement auguste.

et la salle retentit d'applaudissements. Cependant ce vers n'est qu'une fanfaronnade ridicule. Rien au monde n'est plus contraire à la vraie grandeur que de dire : *Contemplez* combien ce que je fais est beau ! Ce langage, qu'un héros ne tint jamais, est un démenti formel à la nature et au bon sens. Mais qu'arrive-t-il ? Le public ne voit rien que Bayard aux pieds de Gaston ; il est frappé d'un spectacle imposant, et d'une pensée qui lui paraît grande et belle : il oublie que c'est Bayard qui parle ; il bat des mains, et l'homme sensé sourit dans un coin de la faute du poëte et de la méprise des spectateurs.

Que faudrait-il à ce vers pour qu'il fût à sa place ? Un changement bien simple : il n'y a qu'à mettre dans la bouche de Gaston ce qui est dans celle de Bayard.

Je reviens à l'auteur des *Essais* : il finit par un argument fort extraordinaire. Il a observé que les partisans de Racine ne trouvaient point mauvais qu'on lui égalât Corneille, au lieu que les partisans de Corneille ne pouvaient souffrir qu'on lui égalât Racine, et ne voulaient pas entendre parler de comparaison. Il croit que cette observation est à l'avantage de Corneille ; mais n'est-ce pas seulement une preuve que les uns sont plus raisonnables que les autres ; que ceux-ci mettent dans leur cause quelque chose de personnel, et s'imaginent s'agrandir avec l'écrivain qu'ils défendent ; et que ceux-là, ne cherchant que la vérité, ont assez réfléchi pour trouver très-simple que la manière de

Corneille soit plus analogue que celle de Racine au caractère de beaucoup de lecteurs, et sont assez tolérants dans la discussion pour laisser la liberté des avis? Cette disposition ne m'inspirerait que plus de confiance; et voir dans la disposition contraire un préjugé favorable, c'est dire que ceux qui se fâchent le plus et raisonnent le moins ont toujours raison. Pour répondre positivement à la première assertion de Saint-Foix, je dirai qu'une nation qui, sans accorder de prééminence personnelle à aucun des deux, aurait une égale vénération pour celui qui a fondé le théâtre et pour celui qui l'a perfectionné; qu'une nation qui, en admirant les beautés de Corneille, préférerait les tragédies de Racine, serait une nation équitable et éclairée.

On a souvent loué Corneille de sa *variété*, et accusé Racine de *monotonie*. Expliquons-nous sur ces mots, et nous pourrons fixer aisément la valeur de l'éloge et du reproche. Il y a deux sortes de variétés: celle du sujet et celle du ton général des ouvrages. *Le Cid*, *les Horaces*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Pompée*, *Rodogune*, *Héraclius*, sont des sujets très-différents les uns des autres. *Andromaque*, *Britannicus*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*, *Phèdre* et *Athalie*, ne le sont pas moins. A l'égard du ton général, il tient aux caractères et au style. Dans Racine, de jeunes princes amoureux, Britannicus, Xipharès, Antiochus, Bajazet, Hippolyte, ont entre eux, je l'avoue, beaucoup de traits de ressemblance: dans Corneille, cette même ressemblance n'est pas moins frappante, mais chez des

personnages qui tiennent le premier rang. Émilie, Rodogune, Cornélie, Viriate, Pulchérie, ont à peu près le même esprit, et partout le même langage. Elles sont, s'il le faut dire, plus hommes que femmes, ou plutôt elles ont toutes l'esprit de Corneille. Il n'a point connu la différence de ton qu'exigent les convenances du sexe et celles du théâtre. Ce sont des *femmes*, comme a dit Racine, *qui font des leçons de fierté à des conquérants*, ou qui oublient celle qui leur convient à elles-mêmes. Cinna est avili par les hauteurs d'Émilie, Sertorius par celles de Viriate; César est rabaissé devant Cornélie. Pulchérie, qui n'a pas le moindre droit à l'empire romain, dont jamais une femme n'a hérité, traite toujours Phocas comme un homme qui lui a ravi son *bien;* elle va jusqu'à lui dire:

L'esclave le plus vil qu'on puisse imaginer
Sera digne de moi, s'il peut t'assassiner.

D'un autre côté, Cléopâtre est avec César d'une coquetterie qui va jusqu'à l'indécence.

Pauline dit en parlant de Sévère:

Il est toujours aimable, et je suis toujours femme.

Émilie dit à Cinna: *Songe que mes faveurs t'attendent;* elle parle des *douceurs de sa possession.*

Ainsi, dans tous ces rôles, on voit toujours, ou une vigueur mâle, qui est celle de l'auteur plutôt que du personnage, ou un oubli des bienséances, qui montre que l'auteur ne les connaissait pas. A

l'égard du ton général, c'est toujours de la force dans le raisonnement et de l'élévation dans les idées, souvent l'abus de l'un et de l'autre.

Dans Racine, les personnages principaux, Phèdre, Roxane, Hermione, Andromaque, Iphigénie, Monime, Clytemnestre, Agrippine, ont toutes un caractère et un ton différent, et toujours celui qui leur convient. Il est vraiment étrange qu'on ait pu méconnaître chez lui le don singulier de se plier à tout. Je ne vois qu'une cause de cette erreur : c'est qu'ayant dans tous les genres un langage toujours naturel qui n'appartenait qu'à lui, on s'est accoutumé à croire qu'il n'y avait point de différence dans ses sujets, parce qu'il n'y en avait point dans l'exécution. On le trouvait toujours le même, parce qu'il était toujours parfait.

La peinture des mœurs est chez lui plus exacte et plus soutenue que dans Corneille. La Bruyère, qui, dans le parallèle qu'il a fait de tous les deux, paraît avoir tenu la balance assez égale, dit en parlant de celui-ci : « Il y a dans quelques-unes de ses » meilleures pièces des fautes inexcusables contre » les mœurs. » Et il indique le même résultat dans cette phrase qu'on a tant de fois répétée depuis : « L'un peint les hommes comme ils devraient être; » l'autre les peint tels qu'ils sont. » C'est dire clairement que l'un est un peintre plus fidèle que l'autre. Mais d'ailleurs, je pense, comme Voltaire, que ce jugement, qu'on a souvent cité comme une espèce d'axiome, énonce une généralité beaucoup trop va-

gue et trop susceptible d'équivoque. Si La Bruyère entend par un *homme qui est ce qu'il doit être*, celui qui est sans passions et ne commet point de fautes, ces sortes de personnages sont admis, il est vrai, dans la tragédie, mais il est rare qu'ils puissent en fonder l'intérêt. Burrhus, Abner, Acomat, Joad, Auguste et Cornélie, sont de ce genre. Si l'on entend ceux qui sacrifient leur passion à leur devoir, Corneille et Racine ont tous deux des personnages de ce caractère: si dans Pauline et Chimène, dans Séleucus et Antiochus, le devoir l'emporte sur l'amour, il l'emporte aussi dans Monime et dans Iphigénie, dans Xipharès et Titus. Voilà pour la morale. Mais dans la vérité dramatique, un personnage *est ce qu'il doit être* quand il ne fait rien que de conforme à ce qu'exige le caractère qu'on lui a donné, et la situation où il se trouve; et, sous ce point de vue, Racine a représenté les hommes bien plus fidèlement que Corneille. Si l'on excepte *Bajazet,* l'un des deux poëtes est dans cette partie à l'abri des reproches que l'on peut souvent faire à l'autre. Cinna ne *doit* point être, dans les derniers actes, tout différent de ce qu'il a été dans les premiers. Rodogune, annoncée comme un personnage intéressant, ne *doit* point demander à deux princes vertueux d'assassiner leur mère. Un héros tel que Pompée ne *doit* point être assez lâche pour se priver d'une épouse qu'il aime, par obéissance aux ordres de Sylla. Un vieux chef de parti, tel que Sertorius, ne *doit* point être un froid soupirant

près de Viriate. Il n'est donc pas vrai qu'en général Corneille ait peint les hommes *tels qu'ils devraient être.*

Il faut laisser dire à Fontenelle que, dans la pièce intitulée *Pulchérie*, le caractère de cette princesse est un *de ceux que Corneille seul savait faire*, et que, dans Suréna, il a fait *une belle peinture d'un homme que de trop grands services rendent criminel auprès de son maître.* Une preuve qu'il n'y a rien de *beau* dans ces pièces, c'est qu'il est impossible de les lire.

Je n'en croirai pas davantage Fontenelle, lorsqu'il décide que Néron et Mithridate sont deux caractères *bas et petits*, et que Prusias et Félix réussissent beaucoup mieux au théâtre. Le titre même de neveu de Corneille ne peut excuser des assertions si constamment démenties par la voix des connaisseurs, et par une expérience de tous les jours. Il est de fait qu'on a peine à supporter Félix, et que Prusias fait rire, au lieu que Néron et Mithridate produisent un grand effet. Le premier surtout est regardé comme un modèle unique du développement des caractères, et il y a peu de rôles aussi imposants que Mithridate. Fontenelle étaie son opinion d'un petit sophisme très-frivole. Il dit que Néron et Mithridate sont *bas dans leurs actions*, et que Prusias et Félix ne le sont que *dans leurs discours.* D'abord, cela n'est pas vrai dans le fait; car rien n'est plus bas que la conduite de Prusias, d'un roi qui n'ose pas être le maître chez

lui, et dont tout le rôle est contenu en substance dans ce vers trop connu :

Ah ! ne me brouillez point avec la république.

De plus, Fontenelle se trompe beaucoup dans sa distinction entre les actions et les discours. Quand ceux-ci sont continuellement bas, il est impossible d'en pallier le mauvais effet. Au contraire, une petitesse momentanée, telle que celle de Mithridate et de Néron, peut être relevée par l'artifice du discours et des circonstances, et couverte par l'effet total du rôle. C'est précisément ce qui est arrivé à Néron et à Mithridate. Tous deux sont petits un moment : l'un quand il trompe Monime, l'autre quand il se cache pour écouter Junie ; mais la noblesse du style et l'effet de la situation font passer ce qu'il y a de défectueux dans le moyen, et cette faute d'un instant se perd dans la foule des beautés qu'offre tout le reste du rôle. Ce ne sont pas là de simples spéculations, ce sont des faits. Fontenelle conclut par un principe très-vrai : « Il n'appartient » qu'à un génie du premier ordre de nous donner » un personnage bas. » Oui, et Racine l'a prouvé dans Narcisse.

Si nous en venons aux mœurs nationales, Corneille n'a su les peindre en maître que dans les tableaux de la grandeur romaine, qu'il a pourtant quelquefois exagérée, comme dans ce vers,

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque chose,

qui marque un mépris beaucoup trop grand. Il n'est pas vrai que les Romains méprisassent tant la royauté: ils la haïssaient, et se plaisaient à l'abaisser; mais on ne cherche pas à humilier ce qu'on méprise. César n'eût pas ambitionné le titre de roi, s'il eût été un objet de dédain. Enfin Corneille lui-même contredit cette exagération, lorsque Auguste dit à Cinna, en parlant d'Émilie qu'il lui offrait en mariage:

Le digne objet des vœux de toute l'Italie,
Et qu'ont mise si haut mes bienfaits et mes soins,
Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Il croit dire ce qu'il y a de plus fort; il ne pense donc pas qu'il eût fait si *peu de chose* de Cinna en le faisant *roi*, ni que ce fût *si peu de chose d'être roi.*

Racine a représenté avec fidélité les mœurs grecques dans *Andromaque* et *Iphigénie*, et avec énergie, les mœurs turques dans les rôles de Roxane et d'Acomat. Mais il s'est surpassé dans la peinture des Juifs, au point de se mettre pour ainsi dire au rang de leurs prophètes; et dans *Britannicus* il a tracé la bassesse des Romains dégénérés avec les crayons de Tacite. Observons cependant que, Corneille choisissant de préférence ses sujets chez le peuple qui a eu le plus d'éclat dans le monde, ses tableaux ont paru plus fiers et plus imposants à tous les ordres de spectateurs, au lieu que ceux de Racine, dont le principal mérite est la vérité du trait et la régularité du des-

sin, sont faits plus particulièrement pour les connaisseurs.

En reprochant à Corneille quelques traits d'exagération, je n'ai pas prétendu restreindre le juste éloge qu'on a fait de lui, lorsqu'on a dit qu'il faisait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes. Quand la ressemblance est conservée, embellir en imitant n'est qu'un mérite de plus. Il n'est pas sûr que César, en voyant la tête de Pompée, ait dit rien d'aussi beau que ces deux vers :

Reste d'un demi-dieu, dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis.

Mais s'il ne l'a pas dit, il a pu le dire, et il est bien glorieux pour le poëte qu'on puisse douter si son génie n'a pas été au-dessus de l'âme de César.

Je me flatte que, dans les différentes observations que je hasarde, on reconnaîtra du moins une entière impartialité. Si telle eût été la disposition de Fontenelle, je ne serais pas obligé de le combattre si souvent. Il fait, dans son *Histoire du Théâtre*, une remarque critique, dont l'intention est dirigée contre Racine, mais qui, dans l'application exacte, retombe sur Corneille. « Quand » nous voyons que l'on donne notre manière de » traiter l'amour à des Romains, à des Grecs, et, » qui pis est, à des Turcs, pourquoi cela ne nous » paraît-il pas burlesque? C'est que nous n'en sa- » vons pas assez; et comme nous ne connaissons

» guère les véritables mœurs de ces peuples, nous » ne trouvons point étrange qu'on les fasse galants » à notre manière : il faudrait, pour en rire, des » gens plus éclairés. La chose est assez risible ; mais » il manque des rieurs. »

Rien n'est si prompt et si rapide que la censure et la satire ; rien n'est si lent que la réfutation et l'apologie. C'est le trait qui vole et qui s'enfonce dans la blessure qu'il a faite ; mais pour l'en retirer, il faut du temps, des efforts et de la précaution. D'abord, pour ce qui est des Grecs et des Romains, ils ne nous sont pas assez étrangers pour que leur manière de traiter l'amour nous soit inconnue. Virgile, Tibulle, Ovide, peuvent bien nous en donner quelque idée. Quand Ovide, dans ses *Héroïdes*, fait parler des femmes grecques, il leur donne à peu près le langage que nous leur donnerions aujourd'hui, et Ovide devait connaître les mœurs grecques. Quand on lit le quatrième livre de *l'Éneide*, Didon nous rappelle Hermione : ce sont les mêmes mouvements, les mêmes douleurs, les mêmes transports. Au contraire, quand on lit *l'Art d'aimer* d'Ovide, où il peint les mœurs de la jeunesse romaine, on voit qu'elles s'éloignent des nôtres dans beaucoup de circonstances. Pourquoi? C'est que chez les nations polies et lettrées, où les femmes ont conservé leur liberté, la galanterie, toujours ingénieuse, a pourtant un différent esprit, suivant la différence des usages et des modes : c'est une superficie qui varie suivant les lieux ; mais le fond est dans le cœur humain, qui est le même

partout où l'éducation et le gouvernement n'ont pas fait les femmes esclaves. Il n'y a donc nulle raison de nous persuader qu'Hermione, Oreste, Pyrrhus, Monime, Iphigénie, n'ont pas pensé et senti à peu près comme nous pourrions penser et sentir dans les mêmes situations. Les Turcs, quoique nos contemporains, nous sont moins connus; mais si Roxane a, jusque dans sa passion, tous les caractères d'une esclave barbare, l'auteur nous l'a donc montrée telle que nous pouvons nous la figurer sur ce que nous savons de l'histoire des Turcs; et si Fontenelle n'en sait pas là-dessus plus que nous, pourquoi veut-il que nous la trouvions *burlesque?* pourquoi veut-il qu'elle nous fasse *rire,* au lieu de nous faire pleurer? J'ai bien peur que Fontenelle ne rie tout seul. Mais que dirait-il si nous lui demandions pourquoi il ne rit pas comme nous de la galanterie de César, de Sertorius, et de tant d'autres héros des pièces de Corneille? Certes, il ne pourrait pas nous faire la même réponse. Nous savons positivement, lui dirait-on, que cette froide galanterie n'a jamais existé que dans les romans tracés avec une ridicule exagération, d'après l'esprit de l'ancienne chevalerie, qui sûrement n'était pas celui des Romains. Que lui resterait-il à répondre? Rien : et la conséquence serait que c'est mal entendre l'escrime, de montrer le côté faible à découvert, en croyant trouver celui de l'ennemi.

Une des choses qui font le plus d'honneur à Racine, c'est que non-seulement il a été le premier qui ait traité supérieurement l'amour dans la tra-

gédie, mais il a été en même temps le premier qui ait su s'en passer : c'est une double gloire qui lui a été particulière. Il est vrai que ce dernier exemple qu'il donna, et qui aurait dû faire une révolution, fut long-temps inutile, et n'a été, même depuis *Mérope*, que rarement suivi. Mais enfin, avec le temps, plusieurs pièces établies au théâtre ont réclamé contre le préjugé français, qui n'admettait point de pièces sans amour, et que je me suis proposé de combattre. Ce n'est pas qu'on refuse à ces sortes d'ouvrages une estime que le succès qu'ils ont ne permet pas de leur refuser : mais on prétend, ou l'on veut faire entendre qu'ils sont *froids*. Un bel-esprit [1] de nos jours appelait *Athalie la plus belle des pièces ennuyeuses*. Rien n'a plus contribué à accréditer cette prévention que le sens faussement exclusif qu'on a donné à ce mot de *sensibilité,* devenu le refrain de ceux qui n'en ont pas. Il semble, à entendre la plupart des critiques, qu'il n'y ait de *sensibilité* que dans l'amour. Ils ont taxé de *froideur* des pièces qui, s'étant soutenues sans la ressource facile des événements et du spectacle, sans un grand intérêt d'amour, ou même sans aucune intrigue amoureuse, n'avaient nécessairement pu réussir que par un développement très-puissant des autres passions de l'âme; et ce développement peut-il exister sans une sensibilité vraie ? Cette faculté morale qui s'étend à tout, et qui est le principe de l'imagination poétique,

[1] Dorat.

est-elle nulle dès qu'elle ne s'applique pas à la tendresse? La sensiblité forte n'est-elle pas tout aussi réelle que la sensibilité douce? Un caractère fortement passionné, soit dans l'amour de la patrie, soit dans les affections qui tiennent aux liens du sang, soit dans l'amitié, soit dans l'épreuve amère de l'injustice, de l'ingratitude, de l'oppression, n'est-il pas essentiellement dramatique et susceptible de fonder l'intérêt d'une tragédie? L'expérience l'a heureusement démontré, non-seulement chez les anciens, dont toutes les pièces n'ont point d'autres ressorts, mais même parmi nous. *Athalie*, *Mérope*, *Oreste*, *Iphigénie en Tauride*, *la Mort de César*, et (s'il m'est permis de rendre hommage à Sophocle, quoique je l'aie traduit) *Philoctète*, ont prouvé que l'on pouvait intéresser au théâtre sans l'amour, et ont commencé à nous justifier du reproche que nous font depuis cent ans toutes les nations éclairées, d'être trop exclusivement attachés à un moyen dramatique qui donne à nos pièces, sous ce seul rapport, une teinte d'uniformité. Il est temps plus que jamais de faire tomber entièrement ce reproche trop fondé, de relever notre caractère national chez les peuples voisins qui nous ont tant dit que les Français ne voulaient voir que des amants sur la scène. Il faut étendre le domaine de notre tragédie, et rendre à Melpomène tous ses avantages. Il ne faut plus regarder comme *froid* tout ce qui ne sera pas aussi déchirant que *Zaïre* et *Tancrède*. Ne peut-on pas être ému sans être déchiré! Et n'admettons-nous que

les extrêmes? L'amour fait verser plus de larmes qu'aucune autre passion : soit; mais plus on s'en est servi, et plus il convient au talent de chercher d'autres moyens. La mine est riche et abondante, il est vrai; mais elle a été long-temps fouillée : c'est une raison pour en ouvrir de nouvelles et d'autant plus qu'on a certainement tiré de l'ancienne ce qu'il y avait de plus précieux. Comment se flatter désormais de faire de l'amour ce qu'en ont fait Racine et Voltaire? Ne vaut-il pas mieux essayer s'ils ne nous auraient pas laissé d'autres effets dont il soit possible de faire un usage nouveau, et qui nous exposent moins à une dangereuse comparaison? Et qu'on ne dise pas que tout est à peu près épuisé : c'est le langage de la faiblesse ou de l'envie. Non, le champ des beaux-arts est immense; il n'a d'autres bornes que celles de la nature et de l'imagination; et qui osera les marquer? Une seule idée heureuse et neuve suffit pour produire un bel ouvrage. Je sais qu'il y a un certain nombre de moyens généraux qui seront toujours les mêmes; mais ils ne nécessitent pas plus la ressemblance des ouvrages que l'emploi des mêmes couleurs ne nécessite la ressemblance des tableaux. Le monde entier est ouvert à la tragédie, et l'on n'a pas encore été partout. Je crois cette observation d'autant mieux placée, que sans doute vous pensez comme moi, Messieurs, qu'après nous être occupés de deux hommes tels que Corneille et Racine, il faut que l'émulation relève le talent prosterné, et que l'admiration ne produise pas le désespoir.

Il me reste à comparer le style de ces deux fameux concurrents, aussi différents dans cette partie que dans toutes les autres. D'abord, pour ce qui est du caractère général de la diction, il est assez reçu d'attribuer à l'un la force, à l'autre l'élégance, et ce partage en total est fondé. J'ai toujours cru que, le style n'étant que l'expression des idées et des sentiments, la manière d'écrire était nécessairement conforme à celle de penser et de sentir. La pensée est ce qu'il y avait de plus fort dans Corneille : elle domine chez lui, et même trop. Presque tout ce qu'il conçoit s'arrange en raisonnement, en précepte, en maxime, et il arrive que cette qualité de son esprit, qui, considérée en elle-même, lui mérite des éloges, est souvent en contradiction avec l'esprit de la tragédie, qui exige que presque tout soit exprimé en sentiment. Cependant il faut se souvenir qu'ayant plus de grands caractères que de grandes passions, souvent le genre de son style se rapproche assez naturellement du genre de ses pièces. Alors quand il pense juste, quand ses sentiments sont vrais, son expression a toute l'énergie possible. Mais d'un autre côté, n'étant pas né avec ce goût sûr qui donne à tout une mesure exacte, il pousse le raisonnement jusqu'à l'argumentation sophistique, la pensée jusqu'à la recherche et l'affectation, la grandeur jusqu'à l'emphase, et ces défauts ne sont jamais plus sensibles que dans les scènes où le cœur devrait parler. Je n'en citerai qu'un seul exemple, que je prends dans la scène entre Rodrigue et Chimène, où l'a-

mant veut prouver à sa maîtresse qu'elle doit venger son père de sa propre main, et ne pas confier cette vengeance à un autre. Le fond du sentiment est vrai, et, dans la situation de Rodrigue, la douleur et l'amour persuadent à l'imagination passionnée qu'il est doux de mourir de la main qu'on aime. Mais vouloir réduire en démonstration ce désir exalté qui peut échapper au désespoir, c'est passer les bornes de la nature. On ne la reconnaît plus lorsque Rodrigue dit :

De quoi qu'en ma faveur notre amour t'entretienne,
Ta générosité doit répondre à la mienne ;
Et pour venger ton père emprunter d'autres bras,
Ma Chimène, crois-moi, c'est n'y répondre pas.
Ma main seule du mien osa venger l'offense :
Ta main seule du tien doit prendre la vengeance.

On sent qu'il n'y a plus de vérité, et que Rodrigue ne peut pas persuader sérieusement à Chimène qu'il y aurait de la *générosité* à le tuer de sa propre main. La réponse n'est pas plus naturelle.

Cruel, à quel propos sur ce point t'obstiner ?
Tu t'es vengé sans aide, et tu m'en veux donner !
Je suivrai ton exemple, et j'ai trop de courage
Pour souffrir qu'avec toi ma gloire se partage.

La douleur et l'amour ne font pas de distinctions si alambiquées : c'est que Corneille n'imitait guère le langage de l'amour qu'à force d'esprit. Mais lorsque, dans cette même pièce, il fait parler D. Diègue, c'est alors que son expression est puisée dans

son âme, et qu'il a le style de son génie. Le vieillard a couru toute la ville pour trouver son fils, son vengeur. Il l'aperçoit, il se jette dans ses bras :

Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.

RODRIGUE.

Hélas!

D. DIÈGUE.

Ne mêle point de soupirs à ma joie.
Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.
Ma valeur n'a point lieu de te désavouer.
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fait bien revivre en toi les héros de ma race.
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu tiens.
Ton premier coup d'épée égale tous les miens,
Et d'une belle ardeur ta jeunesse animée
Par cette grande épreuve atteint ma renommée.
Appui de ma vieillesse et comble de mon heur,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.
Viens baiser cette joue, et reconnais la trace
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

Il n'y a pas ici jusqu'aux expressions familières, comme *laisse-moi prendre haleine*, *viens baiser cette joue*, qui ne soient admirables, parce qu'elles appartiennent à la nature et au sujet. «Quand une » expression commune est bien placée, dit Vol» taire, elle tient du sublime. » C'est là ce qu'on peut appeler en effet la force du style dans le plus haut degré; et, comme on le voit, elle est inséparable de celle des idées et des sentiments. Le fond est tiré de l'auteur espagnol; mais comme le poëte français se l'est puissamment approprié! Combien

même il y a ajouté! Rien d'oiseux, rien de vague; chaque mot porte; tout est senti, tout est profond, tout est frappant. Voilà sans doute de ces morceaux qui faisaient dire à Racine : « Corneille fait des vers » cent fois plus beaux que les miens. » On ne sait auquel des deux ces paroles font le plus d'honneur. Nous avons vu que Voltaire parlait de même de Racine : il n'y a que les hommes supérieurs à ce point en qui le sentiment de la perfection puisse l'emporter sur l'amour-propre.

Corneille n'est pas moins grand dans les scènes de discussion qui sont le champ de la pensée. Voyez Sertorius dans son entretien avec Pompée :

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles
Que ses proscriptions comblent de funérailles.
Ces murs, dont le destin fut autrefois si beau,
N'en sont que la prison, ou plutôt le tombeau.
Mais pour revivre ailleurs dans sa première force,
Avec les faux Romains elle a fait plein divorce,
Et comme autour de moi j'ai tous ses vrais appuis,
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Quand ce même Sertorius veut différer son mariage avec Viriate, jusqu'à ce qu'il ait rendu à Rome sa liberté, cette fière Espagnole lui répond :

Eh! que m'importe à moi si Rome souffre ou non?
Quand j'aurai de ses maux effacé l'infamie,
J'en obtiendrai pour fruit le nom de son amie.
Je vous verrai consul m'en apporter les lois,
Et m'abaisser moi-même au rang des autres rois.
Si vous m'aimez, seigneur, nos mers et nos montagnes
Doivent borner nos vœux ainsi que nos Espagnes.

Nous pouvons nous y faire un assez beau destin,
Sans chercher d'autre gloire au pied de l'Aventin.
Affranchissons le Tage, et laissons faire au Tibre.
La liberté n'est rien quand tout le monde est libre;
Mais il est beau de l'être, et voir tout l'univers
Soupirer sous le joug et gémir dans les fers.
Il est beau d'étaler cette prérogative
Aux yeux du Rhône esclave et de Rome captive,
Et de faire envier aux peuples abattus
Ce respect que le sort garde pour les vertus.

« Si tout le rôle de Viriate était de cette force, » dit Voltaire, cette pièce serait au rang des chefs-» d'œuvre. » J'avoue que Racine n'a rien de ce genre. Ce n'est pas cependant qu'il manque de force, à beaucoup près. Nous en avons remarqué des traits nombreux dans le rôle d'Acomat, dans *Mithridate,* dans *Britannicus.* Mais il y a cette différence que la force de Corneille a quelque chose de plus mâle, parce qu'elle est plus simple. Inculte et franche, elle paraît tenir tout entière à la vigueur des conceptions, et ne devoir rien aux paroles. Celle de Racine, toujours plus ou moins ornée, se dérobe et se cache sous l'élégance des vers. Ce sont deux athlètes; mais l'un, tout nu, laisse voir ses os et ses muscles; l'autre, recouvert d'une draperie, a l'air moins robuste, et fait admirer de plus belles proportions.

Après avoir considéré le seul rapport sous lequel Corneille a de l'avantage quand il est Corneille, il faut bien convenir que, sous tous les autres aspects, le style de Racine est hors de comparaison.

Celui-ci possède éminemment dans la diction toutes les qualités qui manquent à l'autre, et cette différence tient encore à celle de leur esprit. Corneille, toujours occupé de concevoir et de combiner, paraît n'avoir connu ni l'art ni le travail d'écrire en vers. On voit que ses plus beaux ne lui ont point coûté de peine; ils semblent faits d'instinct: mais on voit aussi qu'il n'en a pris aucune pour embellir par la tournure ce qui ne peut pas briller par la pensée. Les grands traits lui échappent sans efforts; mais il ignore les nuances, et c'est par les nuances qu'on excelle dans tous les arts d'imitation.

Racine, qui avait reçu de la nature l'oreille la plus sensible et le tact le plus délicat des convenances, a su le premier de quelle importance était la science du mot propre et des effets de l'harmonie, science sans laquelle l'homme même qui a le plus de génie ne peut pas être un grand écrivain, parce que le naturel le plus heureux ne produit rien de parfait, et que l'art seul lui donne ce qui lui manque. Racine étudia cet art avec Despréaux, et l'on sait que personne avant lui ne l'a porté aussi loin. « Son expression est toujours si heureuse et si » naturelle, qu'il ne paraît pas qu'on ait pu en trou- » ver une autre; et chaque mot est placé de manière » qu'on n'imagine pas qu'il ait été possible de le pla- » cer autrement. Le tissu de sa diction est tel, qu'on » n'y peut rien déplacer, rien ajouter, rien retran- » cher; c'est un tout qui semble éternel. Ses inexacti- » tudes mêmes sont souvent des sacrifices faits par » le bon goût, et rien ne serait si difficile que de

» refaire un vers de Racine. Nul n'a enrichi notre » langue d'un plus grand nombre de tournures; » nul n'est hardi avec plus de bonheur et de pru- » dence, ni métaphorique avec plus de grâce et de » justesse ; nul n'a manié avec plus d'empire un » idiome souvent rebelle, ni avec plus de dextérité » un instrument toujours difficile; nul n'a mieux » connu cette mollesse du style qu'il ne faut pas » confondre avec la faiblesse, et qui n'est que cet » air de facilité qui dérobe au lecteur la fatigue du » travail et les ressorts de la composition; nul n'a » mieux entendu la période poétique, la variété » des césures, les ressources du rhythme, l'enchaî- » nement et la filiation des idées. Enfin, si l'on con- » sidère que sa perfection peut être opposée à celle » de Virgile, et qu'il parlait une langue moins flexi- » ble, moins poétique et moins harmonieuse, on » croira volontiers que Racine est celui de tous les » hommes à qui la nature avait donné le plus grand » talent pour les vers. » (*Éloge de Racine.*)

Ce talent fut toujours le même, non-seulement dans la tragédie, mais dans les autres genres que l'auteur n'a paru qu'essayer, dans la comédie et dans la poésie lyrique; car, après les productions importantes, je compte pour peu de chose le mérite de bien tourner quelques épigrammes, mérite commun à tant de personnes qui n'ont eu que de l'esprit.

Si nous suivons Corneille hors de la tragédie, nous trouvons les scènes qu'il fournit à Molière pour le ballet de *Psyché*, et qui respirent en plu-

sieurs endroits une délicatesse et une grâce qu'on n'attendait pas de lui, mais dont la versification est souvent lâche et prosaïque. On a eu très-grand tort de citer ces fragments imparfaits comme une preuve de ce qu'il aurait pu faire, s'il eût voulu traiter l'amour comme Racine. Il n'y a rien de commun entre le style d'une comédie-ballet et le style tragique, et le langage de Psyché conversant avec l'amour n'est pas celui de Melpomène. *Le Menteur* est une pièce de caractère empruntée aux Espagnols : elle est faible de comique; l'intrigue en est vicieuse et un peu froide. Les récits de Dorante, qui ont de l'agrément, et quelques méprises amenées par ses mensonges, soutiennent l'ouvrage, et l'on reconnaît Corneille dans la scène entre le menteur et son père, précisément parce que cette scène, toute sérieuse et morale, s'élève au-dessus du ton ordinaire à ce genre de drame.

Les Plaideurs de Racine sont remarquables en ce que la pièce n'est qu'une farce, et qu'elle est écrite d'un bout à l'autre du style de la bonne comédie. D'ailleurs, elle manque absolument d'intrigue et d'intérêt, et ne se soutient que par la gaieté des détails et le comique des personnages. Mais aussi jamais on n'a prodigué avec plus d'aisance et de goût le sel de la plaisanterie; presque tous les vers sont des traits; et tous sont si naturels et si gais, que la plupart sont devenus proverbes.

On ne peut cependant voir dans *les Plaideurs* qu'un badinage que l'auteur fit en se jouant, et qui montre ce qu'il aurait pu faire dans la comé-

die s'il s'y était appliqué : comme ses *Lettres polémiques*, son *Histoire de Port-Royal* et ses *discours à l'Académie*, prouvent seulement la facilité qu'il aurait eue à exceller dans la prose ainsi que dans les vers. Mais dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* il s'est mis, sans paraître y penser, au premier rang de nos poëtes lyriques : personne aujourd'hui ne lui conteste ce titre. Son commentateur, que je crois devoir citer quand il a raison, puisque je le combats quand je crois qu'il a tort, compare souvent Racine et Rousseau dans ses notes sur *Athalie*, généralement plus judicieuses que celles des autres pièces. Il dit au sujet des chœurs : « Rousseau avait » bien cette pompe et cette force dans ses vers, » mais il n'avait point ces passages heureux d'une » peinture douce à un tableau terrible, d'un mor- » ceau touchant à des descriptions élevées ; enfin il » manquait de cette variété qui fait le charme des » vers de Racine. Il est sûr que, si cet illustre tra- » gique eût travaillé dans le même genre que Rous- » seau, il eût mis dans ses odes plus de variété, de » douceur et de grâce. Il avait une flexibilité de gé- » nie qui savait se plier à tous les tons, un goût » épuré qui mettait tout à sa place. Racine, en un » mot, eût réussi dans tous les genres, s'il eût voulu » les embrasser tous. ».

C'était l'opinion de Voltaire : c'est celle de tous les hommes instruits. Ce grand homme a dit dans une épître adressée à Horace, et qui en est digne :

Est-ce assez en effet d'une heureuse clarté ?
Et ne péchons-nous pas par l'uniformité ?

Ce reproche n'est que trop souvent fondé : je n'y connais pas de meilleure réponse que les chœurs de Racine. Il est vrai que le genre s'y prêtait plus aisément que celui du drame, qui n'est pas susceptible de différentes mesures; mais aussi l'on ne trouvera point dans notre langue une poésie plus véritablement lyrique, une harmonie plus diversifiée et plus musicale, et qui réunisse avec plus d'intérêt tous les tons, tous les sentiments et toutes les formes du rhythme. Écoutons un des chœurs d'*Esther* :

Pleurons et gémissons, mes fidèles compagnes;
A nos sanglots donnons un libre cours.
Levons les yeux vers les saintes montagnes,
D'où l'innocence attend tout son secours.
O mortelles alarmes!
Tout Israël périt. Pleurez, mes tristes yeux,
Il ne fut jamais sous les cieux
Un si juste sujet de larmes.
Quel carnage de toutes parts!
On égorge à la fois les enfants, les vieillards,
Et la sœur et le frère,
Et la fille et la mère,
Le fils dans les bras de son père.
Que de corps entassés! que de membres épars,
Privés de sépulture!
Grand Dieu! tes saints sont la pâture
Des tigres et des léopards.

UNE DES PLUS JEUNES ISRAÉLITES.

Hélas! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur?
Ma vie à peine a commencé d'éclore.

Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Hélas! si jeune encore,
Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur?

Après ce tableau d'horreur, suivi d'un chant de plainte, le chœur reprend par un cantique plein d'une confiance religieuse, et finit par une invocation sublime.

Le Dieu que nous servons est le Dieu des combats.
Non, non, il ne souffrira pas
Qu'on égorge ainsi l'innocence.
Hé quoi! dirait l'impiété,
Où donc est-il ce Dieu si redouté,
Dont Israël nous vantait la puissance?
Ce Dieu jaloux, ce Dieu victorieux,
Frémissez, peuples de la terre,
Ce Dieu jaloux, ce Dieu victorieux,
Est le seul qui commande aux cieux.
Ni les éclairs ni le tonnerre
N'obéissent point à vos dieux.
Il renverse l'audacieux;
Il prend l'humble sous sa défense.
Le Dieu que nous servons est le Dieu des combats:
Non, non, il ne souffrira pas
Qu'on égorge ainsi l'innocence.

DEUX ISRAÉLITES.

O Dieu que la gloire couronne,
Dieu que la lumière environne,
Qui voles sur l'aile des vents,
Et dont le trône est porté par les anges;
Dieu, qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges!

Tu vois nos pressants dangers :
Donne à ton nom la victoire ;
Ne souffre point que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre.
Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre.
Que les méchants apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère.
Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

Le chœur qui finit la tragédie d'*Esther* est l'hymne d'allégresse le plus parfait qu'on puisse offrir à l'art du musicien. Toutes les circonstances les plus touchantes s'y trouvent réunies, et les images sont partout à côté du sentiment.

Ton Dieu n'est plus irrité ;
Réjouis-toi, Sion, et sors de la poussière.
Quitte les vêtements de ta captivité,
Et reprends ta splendeur première.
Les chemins de Sion à la fin sont ouverts.
Rompez vos fers,
Tribus captives ;
Troupes fugitives,
Repassez les monts et les mers.
Rassemblez-vous des bouts de l'univers.

UNE ISRAÉLITE SEULE.

Je reverrai ces campagnes si chères.

UNE AUTRE.

J'irai pleurer au tombeau de mes pères.

TOUT LE CHOEUR.

Repassez les monts et les mers.
Rassemblez-vous des bouts de l'univers.

UNE ISRAÉLITE SEULE.

Relevez, relevez les superbes portiques
Du temple où notre Dieu se plaît d'être adoré.
Que de l'or le plus pur son autel soit paré,
Et que du sein des monts le marbre soit tiré.
Liban, dépouille-toi de tes cèdres antiques.
Prêtres sacrés, préparez vos cantiques.

UNE AUTRE.

Dieu, descends, et reviens habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

C'est ici surtout que notre poésie peut être opposée à celle des Grecs et des Latins : elle en a la rapidité, les mouvements, l'effet, la magie. Le poëte est ici véritablement inspiré; il voit les objets, me les fait voir, me transporte avec lui partout où il veut, et de la hauteur de son génie il domine le ciel et la terre.

En finissant cette longue discussion sur les deux célèbres rivaux qui ont répandu tant d'éclat sur le siècle passé, et élevé tant de débats dans le nôtre, je me suis rappelé, non pas sans quelque inquiétude, une épigramme que fit Voltaire en sortant d'une dispute sur le même sujet, avec un de ses amis nommé de Beausse.

De Beausse et moi, criailleurs effrontés,
Dans un souper clabaudions à merveille,
Et tour à tour épluchions les beautés
Et les défauts de Racine et Corneille.
A piailler serions encor, je croi,
Si n'eussions vu, sur la double colline,

Le grand Corneille et le tendre Racine
Qui se moquaient et de Beausse et de moi.

Il y a sans doute de quoi avoir peur. Mais je me suis un peu rassuré en songeant que cette matière est l'objet de tant de controverses, que la mienne pourrait se sauver dans la foule, et qu'après tout ce qui était dans le monde un sujet si fréquent de conversation pouvait bien, sans scandale et même sans ridicule, nous occuper au Lycée.

CHAPITRE V.

Des tragiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV.

SECTION PREMIÈRE.

Rotrou et Durier.

Après Corneille et Racine, on s'attend bien qu'il faut descendre. Leurs imitateurs, dans le dernier siècle, se sont placés après eux à différents degrés, mais toujours à une grande distance de tous les deux. Les plus heureux n'ont laissé au théâtre qu'un ou deux ouvrages, ou médiocres en tout, ou qui ne sont au-dessus du médiocre que dans quelques parties. Mais l'art est si difficile, et le nombre des pièces totalement oubliées est si grand, que le mérite d'en avoir fait une seule qui ait échappé à l'oubli suffit pour donner une place dans la postérité. Le besoin de la nouveauté est général et les chefs-d'œuvre sont rares : les hommes sont donc obligés, pour leur propre intérêt, de supporter la médiocrité, qui varie leurs plaisirs et qui leur fait sentir davantage la perfection. En voyant parmi tant d'auteurs dramatiques combien peu ont su l'atteindre ou en approcher, on apprend à mieux

apprécier ceux qui ont fait ce qu'il est donné à si peu d'hommes de pouvoir faire.

Le sublime en tout genre est le don le plus rare :
C'est là le vrai phénix ; et, sagement avare,
La nature a prévu qu'en nos faibles esprits
Le beau, s'il est commun, doit perdre de son prix.
(VOLT.)

Le premier qui se présente est Rotrou. De tous ceux qui ont écrit avant Corneille, c'est celui qui avait le plus de talent; mais comme son *Venceslas*, la seule pièce de lui qui soit restée, est postérieure aux plus belles du père du théâtre, on peut le compter parmi les écrivains qui ont pu se former à l'école de ce grand homme. Il fit plus de trente pièces, tant tragédies que comédies et tragi-comédies : plusieurs sont empruntées du théâtre espagnol ou de celui des Grecs; mais il a plus imité les défauts du premier que les beautés du second. Il n'a pas même évité la licence grossière et les pointes ridicules qui déshonoraient la scène, et dont Corneille l'a purgée le premier. Son *Venceslas* mérite qu'on en parle avec quelque détail.

Le sujet est tiré de l'ouvrage espagnol de Francesco de Roxas, intitulé : *On ne peut être père et roi*, car les Espagnols font quelquefois d'un texte de morale le titre d'une pièce. Le fond en est vraiment tragique, quoique les ressorts en soient très-défectueux. Les situations sont amenées à la manière espagnole par des méprises, et ces méprises sont souvent sans vraisemblance. Tout l'édifice de

l'intrigue porte sur un fondement qu'il est difficile d'admettre. L'infant, frère puîné de Ladislas, est amoureux de Cassandre, jeune princesse élevée à la cour de Venceslas, et fille d'un souverain allié de la Pologne. Il est aimé de sa maîtresse, qui consent, dans le cours de la pièce, à l'épouser en secret. Cependant la crainte qu'il a que cet amour n'offense son père le détermine à employer un stratagème assez extraordinaire : c'est d'engager le duc de Courlande, ministre et favori du roi, à se porter publiquement pour l'amant de Cassandre, et à paraître aspirer à sa main. Plusieurs raisons rendent cette supposition absolument improbable. D'abord, pourquoi l'infant craint-il tant d'offenser son père en aimant une princesse à peu près son égale, à qui Venceslas lui-même a tenu lieu de père? Il faudrait au moins donner quelque raison d'une crainte assez forte pour l'obliger à un mystère si étrange, et il n'en donne aucune. De plus, comment le duc de Courlande, qui de son côté aime l'infante Théodore, sœur du jeune prince, a-t-il consenti à feindre un amour si contraire à ses vues, qui peut le perdre dans l'esprit de celle qu'il aime, et donne en effet à l'infante une jalousie qu'il doit s'empresser de détruire? Il devait donc au moins la mettre dans le secret; mais elle est trompée comme tous les autres personnages, parce que le poëte a besoin de cette erreur, qui produit tous les événements du drame. Heureusement ils sont intéressants, et l'effet, comme il est arrivé souvent, a fait pardonner le moyen. Ladislas, éperdument épris de Cassandre, déteste

un rival dans le duc, qui déjà lui était assez odieux par sa faveur et son crédit auprès du roi. Deux fois il impose silence à ce favori, à qui le vieux Venceslas a promis de lui accorder telle grâce qu'il voudrait en récompense d'une victoire remportée sur les Moscovites; et cette demande, toujours suspendue, amène, au cinquième acte, un trait généreux qui achève le beau caractère qu'il soutient dans toute la pièce. Ladislas, instruit par un de ses agents du mariage secret de la princesse, qui doit se faire dans la nuit, et ne doutant pas que ce ne soit avec le duc, l'attend au passage, et, trompé par sa prévention et par l'obscurité de la nuit, il tue son frère en croyant frapper le duc. Ce meurtre, quelque atroce qu'il soit, n'est pas ce qu'on peut reprendre : il est suffisamment motivé par le caractère violent et la passion forcenée de Ladislas. Le défaut réel est la mort d'un jeune prince innocent et vertueux, qui ne s'est montré jusque là que sous un aspect favorable. Il n'y aurait rien à dire si l'intérêt portait sur cette mort, comme dans *Britannicus*, et qu'elle fût un dénoûment; mais elle n'est qu'un épisode, et c'est un incident vicieux en lui-même de faire périr au milieu d'une pièce un personnage qui ne l'a pas mérité. Nous voyons toujours dans cet ouvrage les beautés naître des défauts, et sans doute cette combinaison était du temps de Rotrou plus excusable qu'aujourd'hui. Cette mort de l'infant produit au quatrième acte une situation neuve, singulière et pathétique. Ladislas, blessé lui-même par celui qu'il vient d'assas-

siner, et qui en tombant l'a frappé au bras d'un coup de poignard, s'est évanoui par la quantité de sang qu'il a perdu. Secouru par un de ses écuyers, il a repris ses sens et paraît sur le théâtre, au milieu de la nuit, pâle, sanglant, égaré, respirant à peine. Il est avec sa sœur et son écuyer Octave, qui apprennent de sa bouche tout ce qui vient de se passer, et s'efforcent de le ramener jusque dans son appartement, lorsque son père se présente à lui, et, surpris, effrayé de son état, lui en demande la cause. L'on conçoit aisément combien la scène est théâtrale; et si l'on excuse la diction quelquefois familière, telle qu'elle était encore alors, l'exécution n'est pas moins belle. Ladislas, hors de lui, ne sait que répondre à son père.

Que lui dirai-je, hélas!

VENCESLAS.

Répondez-moi, mon fils.

Quel fatal accident.....

Ladislas répond par ces vers devenus fort célèbres, surtout depuis l'application qu'on en fit dans une occasion importante :

Seigneur, je vous le dis.....
J'allais... j'étais... l'amour a sur moi tant d'empire!...
Je *me confonds,* seigneur, et ne puis rien vous dire.

Je vous le dis, lorsqu'on n'a rien dit encore, est l'expression vraie du plus grand désordre d'esprit, et ce qui suit est celle de la passion.

Venceslas, qui craint les suites d'un démêlé très-vif que le prince avait eu le matin avec son frère,

et qui avait fini par une réconciliation forcée, lui témoigne ses alarmes à ce sujet :

D'un trouble si confus un esprit assailli
Se confesse coupable, et qui craint a failli.
N'avez-vous point *eu prise avecque* votre frère?
Votre *mauvaise humeur* lui fut toujours contraire;
Et si, pour l'en garder, mes soins n'avaient pourvu.....

LADISLAS.

N'a-t-il pas satisfait? Non, je ne l'ai point vu.

VENCESLAS.

Qui vous réveille donc avant que la lumière
Ait du soleil naissant commencé la carrière?

Ladislas, qui évite toujours de répondre, dit à son père :

N'avez-vous pas aussi précédé son réveil?

La réplique est aussi naturelle qu'inattendue :

Oui, mais j'ai mes raisons qui bornent mon sommeil.
Je me vois, Ladislas, au déclin de ma vie;
Et sachant que la mort l'aura bientôt ravie,
Je dérobe au sommeil, image de la mort,
Ce que je puis du temps qu'elle laisse à mon sort.
Près du terme fatal prescrit par la nature,
Et qui me fait du pied toucher ma sépulture,
De ces derniers instants, dont il presse le cours,
Ce que j'ôte à mes nuits, je l'ajoute à mes jours.
Sur mon couchant enfin, ma débile paupière
Me ménage avec soin ce reste de lumière.
Mais quel soin peut du lit vous chasser *si matin*,
Vous à qui l'*âge* encor garde un si long destin?

Ladislas attendri ne peut plus retenir son secret :

Si vous en ordonnez avec votre justice,
Mon destin de bien près touche à son précipice.
Ce bras (puisqu'il est vain de vous déguiser rien)
A de votre couronne abattu le soutien.
Le duc est mort, seigneur, et j'en suis l'homicide;
Mais j'ai dû l'être.

A peine Venceslas a-t-il eu le temps de se récrier, le duc paraît: nouvelle surprise. Ladislas reste confondu d'étonnement, et abîmé dans la foule des pensées qui viennent l'assaillir. Son père insiste par de nouvelles questions.

LADISLAS.

Ne vous ai-je pas dit qu'interdit et confus,
Je ne pouvais rien dire et ne raisonnais plus?

Ce dialogue m'a toujours paru admirable. Il est parfaitement adapté aux circonstances et aux personnages, et il a surtout un caractère de simplicité touchante, rare dans tous les temps, mais alors absolument original, puisqu'on ne trouve rien, même dans Corneille, qui ressemble au ton de cette scène. Il y a des mots d'une vérité précieuse. Ladislas, par exemple, lorsqu'on lui parle de son frère, conserve au milieu de son trouble toute la fierté qui lui est naturelle: *N'a-t-il pas satisfait?* Ce sont de ces traits qui peignent l'homme. Il ne se récrie pas sur l'horreur d'attenter aux jours de son frère, mais sur ce qu'il en est incapable après avoir reçu satisfaction. De même, lorsqu'il avoue qu'il a mérité la mort en tuant le duc, lorsqu'il dit, *j'en suis l'homicide*, il ajoute sur-le-champ: *Mais j'ai dû l'être.* C'est

toujours Ladislas. Ce que dit son père n'est pas moins remarquable. Sur la question que lui fait son fils, on s'attend que, suivant la marche ordinaire du théâtre, il donnera pour raison quelque circonstance relative à l'action du moment; par exemple, les inquiétudes que la querelle de ses deux fils peut lui donner. Point du tout: l'auteur lui prête un motif général pris dans son âge avancé, et qui non-seulement est intéressant par lui-même, mais qui rentre très-heureusement dans un des principaux objets de la pièce. En effet, l'extrême vielliesse de Venceslas et l'affaiblissement qui en est la suite sont une des causes de l'audace de son fils et de l'impatience qu'il a de régner; et de plus, le vieux monarque finira par abdiquer la couronne en faveur de ce fils. Enfin, l'on ne peut pardonner qu'à la faiblesse de son âge l'excès d'indulgence qu'il témoigne dans les premiers actes, et qui lui fait tolérer les torts de Ladislas. Tout ce qui rappelle l'idée de la caducité est donc fait pour lui préparer plus d'excuse, et l'auteur a su tourner vers ce but jusqu'à des circonstances qui semblent indifférentes et hors de l'action. On a quelque plaisir à trouver dans un ouvrage composé il y a cent cinquante ans une entente si juste de l'une des parties de l'art la plus difficile, et qui n'a jamais été bien connue et bien pratiquée que par le grand talent, celle de ramener tout à l'unité de dessein.

Ladislas apprend bientôt quel sang il a répandu: c'est celui de son frère, dont la princesse

Cassandre, en sa qualité de veuve de l'infant, vient demander la vengeance. On arrête Ladislas, et son père le condamne à la mort. C'est alors que le duc réclame la promesse que le roi lui a faite d'accorder ce qu'il demanderait. Ce qu'il demande, *c'est la grâce du prince*, et Cassandre elle-même se désiste de sa poursuite. La conduite du duc est noble et conforme au caractère qu'il a montré jusque là; mais celle de Cassandre dément le sien, et c'est une faute inutile. Au moment où le roi balance sur le parti qu'il prendra, on lui annonce que le peuple se soulève si hautement en faveur de Ladislas, qu'on ne peut l'apaiser qu'en cédant à sa volonté. Venceslas n'hésite pas un moment: il fait venir son fils et lui résigne sa couronne. L'exposé de ses motifs est un des plus beaux morceaux de la pièce: il est plein de grands traits qui marquent les principes et l'âme d'un roi.

Le peuple m'enseigne (dit-il),
Voulant que vous viviez, qu'il est las que je règne.
La justice est *aux rois la reine* des vertus,
Et me vouloir injuste est ne me vouloir plus.
. . . .
Soyez roi, Ladislas, et moi, je serai père.

Le prince paraît se refuser à cette offre: il le presse de garder la couronne.

VENCESLAS.

Ne me la rendez pas.
Qui pardonne à son roi punirait Ladislas.

Ce dénoûment est défectueux dans la partie mo-

rale, puisque le prince est récompensé. Cependant il ne révolte point, et il faut en savoir gré à l'auteur : c'est une preuve qu'il a su intéresser en faveur de Ladislas, et qu'il a connu ce secret de l'art qui consiste à faire excuser et plaindre les attentats qu'un moment de fureur a fait commettre, et qui ne sont pas réfléchis. Il a eu soin de donner cette couleur à ceux de Ladislas, dans le récit que lui-même en fait au quatrième acte : on y voit que la nouvelle de l'hymen secret de Cassandre l'avait mis absolument hors de lui-même. Il faut l'entendre, pour se convaincre que, si le style du poëte manque d'élégance et de correction, il ne manque ni de chaleur ni de vérité.

Succombant tout entier à ce coup qui m'accable,
De tout raisonnement je deviens incapable,
Fais retirer mes gens, m'enferme tout le soir,
Et ne prends plus avis que de mon désespoir.
Par une fausse porte enfin, la nuit venue,
Je me dérobe aux miens, et je gagne la rue ;
D'où, tout soin, tout respect, tout jugement perdu,
Au palais de Cassandre en même temps rendu,
J'escalade les murs, gagne une galerie,
Et cherchant un endroit commode à ma furie,
Descends sous l'escalier, et dans l'obscurité
Prépare à tout succès mon courage irrité.
Au nom du duc enfin j'entends ouvrir la porte ;
Et suivant, à ce nom, la fureur qui m'emporte,
Cours, éteins la lumière, et d'un aveugle effort,
De trois coups de poignard blesse le duc à mort.

Pour un homme que l'on a peint aussi impé-

tueux, aussi passionné que Ladislas, aussi peu maître de lui, toutes ces circonstances sont autant d'excuses : l'idée affreuse du bonheur d'un rival, le nom de ce rival qu'il entend prononcer, l'horreur de cette situation, la nuit, l'égarement d'une âme bouleversée. Il a tué son frère, il est vrai, mais sans le vouloir, sans le connaître, et croyant frapper un rival. L'état d'accablement et de désespoir où il paraît ensuite, sa résignation et sa fermeté lorsqu'il est condamné, portent les spectateurs à croire qu'il méritait un meilleur sort. Enfin, le parti que prend le roi de cesser de régner plutôt que de cesser d'être juste, et ce développement d'une âme à la fois royale et paternelle, excitent l'admiration et l'intérêt, et achèvent de justifier ce dénoûment, qui fait voir qu'il est encore plus important de suivre les dispositions naturelles du spectateur que les principes rigoureux de la morale.

Les personnages principaux de cette tragédie sont dessinés de manière à faire beaucoup d'honneur au talent de Rotrou. Ce qui caractérise Venceslas, c'est l'amour de la justice, le premier devoir des souverains; il sacrifie à ce devoir et les sentiments paternels et sa couronne; et ce qu'il montre de faiblesse dans le premier acte est plutôt de son âge que de son caractère. La condescen dance qu'il se croit forcé d'avoir tient d'un côté au désir de la paix domestique, bonheur le plus nécessaire à un vieillard; et de l'autre, à l'ascendant que prend nécessairement un jeune prince

dont la valeur et l'impétuosité doivent plaire à une nation guerrière. Le duc de Courlande est le modèle d'un ministre que la faveur n'a point corrompu, et d'un général que les succès n'ont point enorgueilli. En servant le monarque, il rend tout ce qu'il doit à l'héritier de la couronne : sa modération résiste aux plus dures épreuves, et sa grandeur d'âme va jusqu'au sacrifice le plus généreux, puisque étant le maître de demander pour récompense la main d'une princesse qu'il aime, il préfère à son propre bonheur la vie de son plus grand ennemi. Mais ce qu'il y a de plus beau et de plus dramatique dans cette pièce, c'est le rôle de Ladislas. On ne peut nier qu'il ne soit l'original de celui de Vendôme ; et quoique celui-ci soit bien supérieur, c'est beaucoup pour la gloire de Rotrou que Voltaire ait trouvé chez lui ce qu'il a surpassé. Les efforts que Ladislas fait sur lui-même pour vaincre un penchant qui humilie sa fierté, ces combats perpétuels, ces alternatives d'une froideur affectée, et d'un amour qui menace ou qui supplie, sont d'un effet tragique, que l'auteur n'avait pu trouver dans Corneille. Le style, à travers ses inégalités et ses fautes, a souvent tout le feu de la passion : quand Ladislas veut fléchir Cassandre, il a tout l'abandon de la tendresse :

Inventez *des secrets* de tourmenter les âmes ;
Suscitez terre et ciel contre ma passion :
Intéressez l'état dans votre aversion :
Du trône où je prétends *détournez son suffrage*,

Et pour me perdre enfin mettez tout en usage :
Avec tous vos efforts et tout votre courroux,
Vous ne m'ôterez point l'amour que j'ai pour vous.

Quand il est révolté de ses mépris, il n'y a pas moins d'amour dans ses fureurs qu'il n'y en avait dans ses prières :

Ne nous obstinons point à des vœux superflus ;
Laissons mourir l'amour où l'espoir ne vit plus.
Allez, indigne objet de mon inquiétude,
J'ai trop long-temps souffert de votre ingratitude ;
Je vous devais connaître, et ne m'engager pas
Aux trompeuses douceurs de vos cruels appas.
. . . .
Oui, je rougis, ingrate, et mon *propre* courroux
Ne me peut pardonner ce que j'ai fait pour vous.
Je veux que la mémoire efface de ma vie
Le souvenir du temps que je vous ai servie.
J'étais mort pour ma gloire, et je n'ai pas vécu
Tant que ce lâche cœur s'est dit *votre vaincu*.
Ce n'est que d'aujourd'hui qu'il vit et qu'il respire,
D'aujourd'hui qu'il renonce au joug de votre empire,
Et qu'avec ma raison, mes yeux et lui d'accord
Détestent votre vue à l'égal de la mort.

A peine est-elle sortie, qu'il s'écrie désespéré :

Ma sœur, au nom d'amour, et par pitié des larmes
Que ce cœur enchanté donne encore à ses charmes,
Si vous voulez d'un frère empêcher le trépas,
Suivez cette insensible, et retenez ses pas.

L'INFANTE.

La retenir, mon frère, après l'avoir bannie !

LADISLAS.

Ah ! contre ma raison servez sa tyrannie.

Je veux désavouer ce cœur séditieux,
La servir, l'adorer et mourir à ses yeux.
Privé de son amour, je chérirai sa haine;
J'aimerai ses mépris, je bénirai ma peine.

. . . .

Que je la voie au moins, si je ne la possède.

. . . .

Je mourais, je brûlais, je l'adorais dans l'âme;
Et le ciel a pour moi fait *un sort* tout de flamme.

Sa sœur veut sortir pour ramener Cassandre. Il s'écrie :

Me laissez-vous, ma sœur, dans ce désordre extrême?

L'INFANTE.

J'allais la retenir.

LADISLAS.

Eh! ne voyez-vous pas
Quel arrogant mépris précipite ses pas?
Avec combien d'orgueil elle s'est retirée?
Quelle implacable haine elle m'a déclarée?

Ne sont-ce pas là tous les mouvements opposés qui annoncent le délire de l'amour malheureux?

Il est vrai que les autres rôles ne sont pas aussi bien conçus, à beaucoup près. L'infante Théodore, qui, jusqu'à la fin de la pièce, ne sait pas même si elle est aimée du duc de Courlande qu'elle aime, est un personnage insipide et à peu près inutile. L'infant, qui ne paraît que dans les premiers actes, est entièrement sacrifié à Ladislas. Cassandre, qui ne devrait fonder la préférence qu'elle donne à l'infant que sur la différence du caractère de ce prince à celui de son frère, reproche sans cesse à

Ladislas d'avoir voulu attenter à son honneur; et cette idée, qui revient beaucoup trop souvent, est présentée avec fort peu de ménagement dans les termes. J'ai déjà observé qu'après avoir imploré la justice du roi contre le meurtrier de son époux, elle-même se joint à l'infante et au duc pour obtenir la grâce de Ladislas, et ce changement n'a point de motif suffisant. C'est bien pis au cinquième acte : le roi lui propose d'épouser Ladislas; elle s'en défend si faiblement, qu'elle laisse croire au spectateur, comme au roi, qu'elle finira par se rendre; imitation maladroite du *Cid*, et qui ne sert qu'à faire voir combien le rôle de Chimène est mieux entendu que celui de Cassandre. Comme le Cid n'a rien fait qu'il ne dût faire, comme il est aimé de Chimène, tout le monde désire leur bonheur et leur union; mais personne ne souhaite que Cassandre épouse Ladislas qu'elle n'aime point, et qui a tué celui qu'elle aimait.

Je ne m'arrête point aux scènes déplacées ou inutiles qui font quelquefois languir l'action. A l'égard du style, il offre, comme on l'a vu, des beautés réelles, particulièrement dans le rôle de Ladislas, le seul, avant Racine, où l'on ait peint les fureurs et les crimes dont l'amour est capable. Mais sans parler de l'incorrection, pardonnable dans un temps où la versification française ne commençait à se former que sous la plume de Corneille, la déclamation, les idées fausses et alambiquées, la recherche, les jeux de mots, vices inexcusables en tout temps, parce qu'ils ne tiennent pas au langage, mais à l'es-

prit de l'auteur, gâtent trop fréquemment le style de *Venceslas*.

Ladislas dit à sa maîtresse :

De l'indigne *brasier* qui consumait mon cœur,
Il ne me reste plus que la seule *rougeur*.

Et dans un autre endroit,

Mon respect s'oublia *dedans* cette poursuite ;
Mais mon amour *enfant* peut manquer de conduite ;
Il portait son excuse en son aveuglement ;
Et c'est trop le punir que du bannissement.

Et ailleurs :

Qui des deux voulez-vous, *de mon cœur ou ma cendre?*
Quelle des deux aurai-je, ou la mort ou Cassandre?
L'amour à vos beaux jours joindra-t-il mon destin,
Ou si votre refus sera *mon assassin?*

Ces pointes, et beaucoup d'autres, sont dans le goût de celles du Mascarille de Molière. A l'exception de ce vers de *Rodogune* :

Elle fuit, mais en Parthe, en nous perçant le cœur :

jeu de mots beaucoup moins répréhensible que tous ceux que je viens de citer, on ne rencontre rien de semblable dans les pièces de Corneille qui avaient paru avant *Venceslas*, et l'auteur aurait dû mieux profiter de cet exemple.

L'oubli des convenances est porté aussi, dans cette pièce, beaucoup plus loin que dans celles de Corneille qui sont restées au théâtre. Venceslas dit à son fils :

S'il faut qu'à cent rapports ma créance *réponde,*
Rarement le soleil rend la lumière au monde,
Que le premier rayon qu'il répand ici-bas
N'y découvre quelqu'un de vos *assassinats.*

Peut-on rendre plus gratuitement odieux et vil un personnage principal qui doit exciter l'intérêt? Peut-on supporter que, dans la scène où Ladislas veut braver Cassandre, il aille jusqu'à lui dire:

Je ne vois point en vous d'appas si surprenants
Qu'ils vous doivent donner des titres éminents.
Rien ne relève *tant* l'éclat de ce visage,
Ou vous n'en mettez pas tous les traits en usage.
Vos yeux, ces beaux *charmeurs,* avec tous leurs appas,
Ne sont point accusés de *tant d'assassinats.*
Le joug que vous *croyez tomber* sur tant de têtes
Ne porte point si loin le bruit de vos conquêtes.
Hors un seul, dont le cœur se donne à trop bon prix,
Votre empire s'étend sur peu d'autres esprits.
Pour moi, qui suis facile, et qui bientôt me blesse,
Votre beauté m'a plu, j'avoûrai ma faiblesse,
Et m'a coûté des soins, des devoirs, et des pas;
Mais du dessein, je crois que vous n'en doutez pas.
. . . .
Avec tous mes efforts, j'ai manqué de fortune;
Vous m'avez résisté, la gloire en est commune.
Si, contre vos refus, j'eusse cru mon pouvoir,
Un facile succès eût suivi mon espoir.
Dérobant ma conquête, elle *m'était* certaine;
Mais je n'ai pas trouvé qu'elle en valût la peine.

L'auteur a pris ici pour du dépit la grossièreté brutale, et n'a pas songé qu'il y avait une double faute dans ce manque de bienséance : d'abord, qu'un prince ne pouvait pas injurier si indécem-

ment une femme d'un rang à peu près égal au sien ; ensuite que lui-même se rendait inexcusable lorsqu'un moment après il adore plus que jamais l'objet d'un mépris si insultant.

Heureusement ces détails si vicieux, et les longueurs et les vers ridicules, sont faciles à supprimer ; et à l'aide de ces retranchements et de quelques corrections, l'ouvrage s'est soutenu au théâtre avec un succès mérité. Son ancienneté le rend précieux, et, au défaut d'élégance, le style un peu suranné a un air de vétusté et de naturel qui ne lui messied pas, et qui donne même un nouveau prix aux beautés en rappelant leur époque.

Duryer peut être comparé à Rotrou pour le nombre des productions dramatiques, mais non pour le talent. *Alcyonée* et *Scévole* réussirent dans leur temps ; *Scévole* surtout eut un très-grand succès, et conserva même de la réputation jusque dans ce siècle. C'est en effet le plus passable des ouvrages de l'auteur. *Alcyonée*, que Saint-Évremond cite ridiculement à côté d'*Andromaque*, n'est qu'un roman si froidement insensé, que l'analyse en serait aussi difficile que la lecture. On n'en peut guère citer que ces deux vers que le héros dit à sa maîtresse :

> Vous m'avez commandé de vivre, et j'ai vécu ;
> Vous m'avez commandé de vaincre, et j'ai vaincu.

Il y en a deux autres qui ne furent pas moins fameux dans le dernier siècle, par l'application qu'en fit le duc de La Rochefoucauld en les parodiant :

Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
J'ait fait la guerre aux rois, je l'eusse faite aux dieux.

Scévole est dans le genre purement héroïque, que Corneille avait mis à la mode, mais que lui seul pouvait soutenir par des ressources de génie dont Duryer était bien loin. Les caractères, les situations et le style, ont de la noblesse, mais le tout est également froid. Scévole, Junie son amante et fille de Brutus, Arons son rival, le roi Porsenne, ont tous beaucoup d'héroïsme, et souvent même trop; et comme il est toujours question de devoir et jamais de passion, le spectateur reste aussi tranquille que les personnages. L'intrigue était pourtant combinée de manière à produire plus d'effet, si le poëte avait su la rendre tragique. Arons doit la vie à Scévole, qui est en même temps son rival, et qui a voulu assassiner le roi son père. Avec un fond semblable, animez les personnages et graduez les situations, il doit en résulter de l'intérêt. Alvarès, dans *Alzire*, est dans une position à peu près pareille:

L'assassin de mon fils est mon libérateur,

dit-il au cinquième acte, lorsqu'il voit Zamore prêt à périr après avoir poignardé Gusman. Mais le poëte a eu soin de nous occuper, dès le premier acte, de cette reconnaissance qu'Alvarès doit à Zamore, de nous les montrer dans les bras l'un de l'autre, et dans l'effusion des sentiments les plus tendres; et durant tout le cours de la pièce, le

zèle d'Alvarès croît avec le danger de Zamore. C'est ainsi qu'on mène le cœur humain dans une tragédie : Duryer ne s'en doute pas ; et rien ne fait mieux voir que les situations appartiennent réellement à celui qui en a vu l'étendue et les résultats. Dans Scévole, on ne dit qu'un mot, au premier acte, de cette obligation qu'a eue le fils de Porsenne au guerrier romain, et même on ne peut ni deviner ni comprendre comment Scévole a pu sauver la vie à un prince étrusque. Ce n'est qu'au quatrième acte qu'Arons le raconte à son père, avec la même froideur qui règne dans toute la pièce. Il apprend de même, au quatrième acte, que Scévole est aimé de Junie ; et la rivalité et la reconnaissance, et la nature et l'amour, ne produisent que des raisonnements à perte de vue, des exclamations, des apostrophes, des sentences. Le vieux Porsenne aussi est amoureux de cette Junie ; mais on peut juger de cet amour par l'arrangement qu'il lui propose quand il la voit étonnée de la déclaration qu'il lui fait.

Je sais bien que mon âge t'offense;
Mais regarde ce prince orné de ma puissance.
C'est mon fils, c'est enfin l'esclave couronné
Que tes yeux gagneront, s'ils ne l'ont pas gagné.

Un pareil amour n'est embarrassant pour personne. Mais Junie ne veut pas plus du fils que du père : elle veut Scévole, et Arons la cède à ce Romain aussi aisément que son père la lui cédait. Il a été un temps où tout cela paraissait de la grandeur : à coup sûr ce n'est pas de la tragédie.

D'ailleurs, la conduite de la pièce manque de vraisemblance. La fille de Brutus est amenée dans le camp de Porsenne par des moyens forcés et improbables. On conçoit encore moins que le roi d'Étrurie offre son fils à la fille d'un Romain, qui certainement, à l'époque où se passe l'action, ne doit lui paraître qu'un chef de révoltés. Il n'est pas plus raisonnable que Scévole, qui vient déguisé dans le camp des Étrusques, où il court le plus grand danger, consente à perdre des instants précieux, et diffère son entreprise contre Porsenne, jusqu'à ce que Junie ait parlé à ce prince en faveur des Romains et n'ait rien obtenu. Une pareille complaisance pour Junie, dans des circonstances si critiques, peut bien être conforme aux lois de la chevalerie, qui ne permettait pas de tuer personne sans *le congé de sa dame;* mais elle n'est ni romaine ni sensée. Quant à la diction, elle a quelquefois une sorte de force et un ton de fierté; mais en général elle est à la fois lâche et dure, sèche et ampoulée, prosaïque et déclamatoire. L'expression est presque toujours impropre, et la pensée souvent fausse. J'ai entendu citer ces deux vers que dit Junie en parlant des Romains assiégés par la famine et par l'ennemi:

Ce peuple, pour sa gloire, *ennemi de la vôtre,*
Se nourrira d'un bras et combattra de l'autre.

Quel en est le sens? Veut-elle dire que les Romains mangeront et combattront en même temps, ou bien qu'il mangeront un de leurs bras et com-

battront avec l'autre? Les vers ont également ces deux sens, et sont très-mauvais dans tous les deux.

Le récit de la défense d'un pont du Tibre par Horatius Coclès a passé pour un des meilleurs morceaux : c'était du moins un de ceux qui attiraient le plus d'applaudissements lorsqu'on jouait encore la pièce. Il y a quelques endroits assez imposants, quoique toujours gâtés par le prosaïsme, mais il est trop long de la moitié, et la fin est un galimatias métaphorique digne du P. Lemoine.

On eût dit, à le voir balancé *dessus* l'eau,
Que même son bouclier lui servait de vaisseau ;
Et qu'en *poussant* nos traits, tout notre effort n'*excite*
Qu'un favorable vent qui le pousse plus vite ;
On eût dit qu'en tombant le dieu *même* des flots,
Comme un autre dauphin, le reçût sur son dos,
Et que l'eau, secondant une si belle audace,
Fît un char de cristal où triomphait Horace.

Le seul trait qui m'ait paru vraiment beau est ce mot de Junie lorsque sa confidente lui dit qu'elle a vu dans le camp Scévole déguisé, et qui sans doute n'avait pris ce parti que pour se sauver :

Pour se sauver, dis-tu ! tu n'a point vu Scévole.

Mais il fallait en rester là, et l'auteur s'en garde bien. Il délaie cette pensée en douze vers plus emphatiques les uns que les autres.

Il se voudrait cacher, lui que l'honneur éclaire,
A l'ombre du bouclier de son propre adversaire ;

Tu n'as vu qu'un *démon* de sa forme vêtu
Qui tâche, après sa mort, d'étouffer sa vertu.
O vertu de Scévole, aux Romains si connue!
Viens, *comme un beau soleil,* dissiper cette nue.

Avec ce *démon* et ce *beau soleil*, et le *dauphin* et le *char de cristal*, on détruirait l'effet des plus belles choses. Ce style était pourtant celui de tous les auteurs tragiques, dans le temps même où l'on avait *Cinna* et *les Horaces*.

SECTION II.

Thomas Corneille.

Thomas Corneille du moins évita cet excès de mauvais goût; ce qui n'est pas étonnant, puisqu'il venait long-temps après les chefs-d'œuvre de son frère, et qu'il écrivait du temps de Racine. On a dit de lui qu'*il aurait eu une grande réputation s'il n'eût pas eu de frère;* je crois qu'on peut en douter. C'était un écrivain essentiellement médiocre, et qui ne s'est jamais élevé. Il a quelquefois rencontré le naturel; il n'a jamais été au grand. La réputation de l'aîné n'empêcha point que plusieurs pièces du cadet n'eussent dans leur nouveauté un très-grand succès; et si elles n'ont pu se soutenir, c'est leur propre faiblesse qui les a fait tomber. Il était très-fécond, et travaillait avec une extrême facilité. c'est plutôt un danger qu'un mérite, lorsqu'on n'a pas un grand talent. Dans la foule de ses ouvrages, *Laodice, Théodat, Darius, la Mort d'Annibal, la Mort de Commode, la Mort d'Achille, Bradamante,*

Bérénice (ce n'est pas le même sujet que celui de Racine), *Antiochus*, *Maximian*, *Pyrrhus*, *Persée*, ne méritent pas même d'être nommés, et tous ces noms oubliés ne se retrouvent plus que dans les catalogues dramatiques. *Timocrate* n'est connu que comme un exemple de ces grandes fortunes passagères qui accusent le goût d'un siècle, et qui étonnent l'âge suivant. Il eut quatre-vingts représentations : les comédiens se lassèrent de le jouer avant que le public se lassât de le voir; et ce qui n'est pas moins extraordinaire, c'est que depuis ils n'aient jamais essayé de le reprendre. Quand on essaie de le lire, on ne peut imaginer ce qui lui procura cette vogue prodigieuse. Le sujet est tiré du roman de Cléopâtre, et c'est en effet une de ces aventures merveilleuses qu'on ne peut trouver que dans les romans. Le héros de la pièce joue un double personnage : sous le nom de Timocrate, il est l'ennemi de la reine d'Argos, et l'assiége dans sa capitale : sous celui de Cléomène, il est son défenseur et l'amant de sa fille. Il est assiégeant et assiégé : il est vainqueur et vaincu. Cette singularité, qui est vraiment très-extraordinaire, a pu exciter une sorte de curiosité qui peut-être fit le succès de la pièce, surtout si le rôle était joué par un acteur aimé du public. Au reste, cette curiosité est la seule espèce d'intérêt qui existe dans cette pièce, où le héros n'est jamais en danger. On imagine bien que cette intrigue fait naître beaucoup d'incidents qui ne sont guère vraisemblables, mais qui pourtant ne sont pas amenés sans art. Le style

est celui de toutes les pièces de l'auteur : comme elles sont toutes, excepté *Ariane* et *le Comte d'Essex*, des romans dialogués, le langage des personnages n'a pas un autre caractère. Des fadeurs amoureuses, des raisonnements entortillés, un héroïsme alambiqué, une monotonie de tournure froidement sentencieuse, une diffusion insupportable, une versification flasque et incorrecte, telle est la manière de Thomas Corneille. Il y a peu d'auteurs dont la lecture soit plus rebutante.

Camma et *Stilicon*, qui eurent du succès pendant long-temps, n'ont d'autre mérite qu'une intrigue assez bien entendue, quoique compliquée. Ce mérite est bien faible quand l'intrigue n'attache que l'esprit et qu'il n'y a rien pour le cœur; et c'est le vice capital de ces deux ouvrages; ils manquent de cet intérêt qui doit toujours animer la tragédie. Il n'y a ni passions, ni mouvements, ni caractères; les héros et les scélérats sont également sans physionomie; ils dissertent et ils combinent : voilà tout. Les situations étonnent quelquefois, mais n'attachent pas. C'est dans *Camma* que l'auteur de *Zelmire* a pris ce coup de théâtre qui la fit réussir, ce poignard disputé entre deux personnages, qui fait douter à un troisième lequel des deux voulait porter le coup, lequel voulait l'arrêter. Il se peut, à toute force, qu'un assassin soit capable de calculer en un clin d'œil toutes les vraisemblances qui peuvent détourner les soupçons sur un autre et les éloigner de lui; mais cet effort de présence d'esprit, lorqu'on est surpris dans le crime, est au

moins bien difficile à supposer, et ne peut d'ailleurs s'appuyer que sur un amas de circonstances qui tiennent à un fond trop romanesque, et par conséquent au vice du sujet : c'est le défaut de *Camma* et de *Zelmire*, quoique celle-ci, dans les premiers actes, offre plus d'intérêt.

Remarquons que jamais les écrivains supérieurs n'ont fait usage de ces petites ressources, de ces tours de force qui ont toujours le défaut de représenter ce qui n'est jamais arrivé nulle part, et n'est point dans l'ordre des événements naturels. Et qu'est-ce qu'un art qui n'est qu'un jeu d'esprit, et non pas l'imitation de la nature?

Les deux seules tragédies de Thomas Corneille qui lui aient survécu, sont *le Comte d'Essex* et *Ariane*. Elles sont en effet très-supérieures aux autres, surtout la dernière. Voltaire a joint le commentaire de ces deux pièces à celui du théâtre de Pierre Corneille. Il dit du *Comte d'Essex : Cette pièce, qui séduisit le peuple, n'a jamais été du goût des connaisseurs;* et il dit vrai. Il en fait sentir parfaitement tous les défauts; mais ce qu'il détaille dans ses notes ne doit faire ici la matière que d'un exposé fort succinct. Toute analyse, dans le plan que je suis, ne doit avoir qu'une étendue proportionnée au mérite de l'ouvrage et à l'importance des objets.

D'abord l'histoire est étrangement défigurée, et, comme il s'agissait d'un peuple voisin et d'un fait assez récent, cette licence n'est pas excusable. Il n'est pas permis, lorsqu'on représente sur le théâtre de Paris un événement qui s'est passé en Angleterre,

de contredire la vérité des faits et les mœurs du pays, au point qu'un Anglais qui assisterait à ce spectacle ne pourrait s'empêcher d'en rire. Il faudrait, au contraire, qu'en voyant les personnages sur la scène, il se crût dans Londres : tel est le devoir du poëte dramatique. Passe encore de donner de l'amour à une reine de soixante-huit ans (c'était l'âge d'Élisabeth quand elle condamna le comte d'Essex); on peut permettre à l'auteur de la supposer plus jeune. Mais que peut dire un Anglais, que peut dire même tout homme un peu instruit, lorsqu'il voit le lord Essex, qui joue dans l'histoire un rôle si médiocre, transformé en héros du premier rang, en homme de la plus grande importance, qui tient dans ses mains le sort de l'Angleterre, et qui parle sans cesse comme s'il ne tenait qu'à lui de détrôner Élisabeth? Quoi! je sais, et tout le monde peut savoir, comme moi, que le seul exploit d'Essex fut d'avoir part à la défaite de la flotte espagnole lorsque l'amiral Raleigh la battit devant Cadix; que la seule fois qu'il eut une armée à ses ordres, ce fut pour la laisser détruire par les rebelles d'Irlande; que sa mauvaise conduite le fit traduire en jugement, et qu'on se borna par grâce à le priver de toutes ses charges; et j'entendrai ce même homme parler de lui comme du plus grand appui de l'état, comme d'un général sur qui l'Europe a les yeux, que toutes les puissances redoutent, et dont la perte entraînera celle du royaume! Je sais qu'une vanité folle le rendit ingrat et coupable envers une reine sa bienfaitrice, au point de vouloir se venger d'une punition

très-juste, en formant une conspiration pour mettre sur le trône Jacques, roi d'Ecosse; qu'on le vit courir dans les rues de Londres comme un insensé, sans pouvoir exciter parmi le peuple le plus léger mouvement, et que la fin de ses projets coupables fut un arrêt de mort très-légalement rendu, qui l'envoya sur un échafaud, sans que personne s'intéressât au malheur d'un homme que son extravagance avait fait mépriser, et c'est lui que j'entendrai dire à sa souveraine Élisabeth :

Si de me démentir j'avais été capable,
Sans rien craindre de vous, vous m'auriez vu coupable.
C'est au trône, où peut-être on m'eût laissé monter,
Que je me fusse mis en pouvoir d'éclater.

Quand on veut traiter ainsi l'histoire, il vaut mieux continuer à faire des romans. Que penserait-on d'un poëte qui introduirait sur la scène le duc de Beaufort disant à la reine Anne d'Autriche : Il n'a tenu qu'à moi de me faire roi de France? L'un n'est pas plus risible que l'autre. Il faut croire, comme Voltaire le remarque, que peu de spectateurs savaient l'histoire d'Angleterre : la plupart ne connaissaient le comte d'Essex que par les romans fabriqués en France sur ses amours avec Élisabeth, qui passa en effet pour avoir eu quelque goût pour lui, quoiqu'elle eût cinquante-huit ans quand elle l'appela à sa cour et le fit entrer au conseil. La faveur du comte dura peu, parce que Élisabeth, qui savait régner, s'aperçut qu'il était au-dessous de la fortune qu'elle lui avait faite. Il acheva de la dé-

goûter en voulant la gouverner : elle vit ses défauts et ses vices, et laissa punir ses crimes. Mais la multitude, trompée par les romanciers au moment où Thomas Corneille donna sa pièce, était apparemment disposée à voir dans le comte d'Essex un grand homme opprimé, victime d'une cabale de cour et de la jalousie de sa reine. C'est aux hommes équitables et éclairés, à ceux qui respectent la vérité et la justice, à décider si un poëte a le droit de flétrir la mémoire d'une grande princesse, de lui attribuer une faute grave qu'elle n'a pas commise, de faire d'un rebelle ingrat et d'un conspirateur insensé un héros innocent et un citoyen vertueux, et de représenter comme une œuvre d'iniquité ce qui fut la punition d'un crime public et avoué; s'il a le droit de nous donner pour de vils scélérats des juges qui firent leur devoir, et nommément Robert Cecil, ministre intègre et estimé, et le vice-amiral Raleigh, un des grands hommes de l'Angleterre, qui rendit tant de services à sa patrie, et dont le nom y est encore respecté; enfin si violer ainsi l'histoire, ce n'est pas en effet déshonorer la tragédie, qui ne doit s'en servir que pour en rendre les exemples plus frappants et les leçons plus utiles.

Thomas Corneille n'est pas plus fidèle dans la peinture des mœurs que dans celle des caractères. Quand il suppose que le comte d'Essex est exécuté sans que la reine ait signé son arrêt, il n'y a point d'Anglais qui ne lui dît : Cela est faux et impossible. Il n'existe personne dans mon pays qui osât prendre sur lui de faire exécuter une sentence de mort contre

qui que ce soit, sans que le souverain l'ait signée. Quand le sanguinaire parlement, qui finit par ôter la vie à Charles I[er], eut condamné le vertueux Straffort, il fallut absolument, pour exécuter cette sentence inique, arracher à la faiblesse du monarque une signature qu'il refusa long-temps; et une faction qui osa tout n'osa pas alors enfreindre une loi sacrée et un usage invariable.

Je ne puis me dispenser de rapporter la note très-judicieuse de Voltaire sur ces vers que dit le comte d'Essex en parlant du comte de Tiron :

> Comme il hait les méchants, il me serait utile
> A chasser un Cobham, un Raleigh, un Cécile,
> *Un tas d'hommes sans nom*, qui, bassement flatteurs,
> Des désordres publics font gloire d'être auteurs.

« Il n'est pas permis de falsifier à ce point une his-
» toire si récente, et de traiter avec tant d'indignité
» des hommes de la plus grande naissance et du plus
» grand mérite. Les personnes instruites en sont ré-
» voltées, sans que les ignorants y trouvent beau-
» coup de plaisir. »

J'avoue que ces considérations sont plus importantes pour l'opinion des gens sensés que pour l'effet du théâtre, où le plus grand nombre des juges n'est pas celui qui a le plus de connaissances. Mais la conduite de la pièce, à l'examiner en elle-même, est encore très-répréhensible à beaucoup d'égards. Tout y est vague, indécis, inconséquent. Dans le plan de l'auteur, le comte d'Essex est évidemment coupable, sinon de conspiration contre

l'état, au moins d'une révolte ouverte, puisqu'il a soulevé le peuple et attaqué le palais les armes à la main. Il n'y a point de monarchie où ce ne soit un crime capital : comment donc peut-il parler sans cesse de son innocence? Il prétend, il est vrai, n'avoir eu d'autre projet que d'empêcher le mariage d'Henriette sa maîtresse avec le duc d'Irton; mais, outre qu'on ne voit pas bien que ce soulèvement pût empêcher le mariage, lui-même se croit obligé, pour l'honneur de la duchesse d'Irton, de cacher les motifs de son entreprise; la reine les ignore; personne n'en est instruit, excepté son confident Salsbury. Pourquoi donc, criminel dans le fait, et tout au plus excusable dans l'intention qu'on ne sait pas, tient-il le langage altier d'un homme qui serait irréprochable? Pourquoi s'obstiner à ne pas demander à la reine le pardon d'une faute réelle? Pourquoi dire que cette démarche, la seule qu'Élisabeth exige de lui, le perdrait d'honneur? Il n'y a que l'innocence qui puisse se déshonorer en demandant grâce; mais pour lui, tout l'oblige à la demander quand on veut bien la lui promettre. C'est pourtant cette faute essentielle qui fait le nœud de la pièce : l'auteur l'a palliée jusqu'à un certain point, non pas aux yeux des connaisseurs, mais du moins à ceux de la multitude, en supposant une cabale acharnée contre Essex, et qui lui prête des complots qu'il n'a point formés, des intelligences criminelles qu'il n'a pas, des lettres qu'il n'a point écrites; tandis que, d'un autre côté, on nous entretient continuellement des grands services qu'il

a rendus, des grandes obligations que lui a l'Angleterre, qu'Élisabeth elle-même avoue. Ce tableau en impose, et produit une sorte d'illusion qui fait oublier qu'il était bien plus simple que ses ennemis se bornassent au seul attentat qu'il ne peut pas désavouer, et qui suffit pour sa condamnation. Mais s'il a tort de refuser avec tant de hauteur à recourir à la clémence de la reine, on ne voit pas mieux pourquoi, dans les dispositions où elle est à son égard, elle s'obstine aussi à exiger qu'il demande grâce, et à faire dépendre de cette soumission la vie d'un sujet qu'elle aime et l'honneur de sa couronne. En quoi cet honneur serait-il compromis, dans le cas où le souvenir des services du comte la déterminerait à oublier sa faute? Ce motif n'est-il pas suffisant? et a-t-il quelque chose qui dégrade la souveraineté? L'intrigue n'est donc appuyée que sur des ressorts faux qui amènent des déclamations.

Voilà ce que la critique ne peut excuser dans cet ouvrage; mais en même temps elle avoue que le rôle du comte d'Essex, tel que le poëte l'a présenté, ne laisse pas d'avoir de l'intérêt. Nous avons vu ce qu'il est aux yeux de la raison; il est juste de montrer sous quels rapports il parvient quelquefois à toucher le cœur. C'est l'amour seul, et un amour malheureux, qui lui a fait commettre une faute, et la haine en profite pour le perdre en y joignant des attentats supposés. Sous ce point de vue, sa disgrâce est d'autant plus digne de pitié, que la conduite de ses ennemis excite plus d'indignation. La délicatesse qui l'empêche d'avouer que son amour

pour la duchesse d'Irton est la seule cause de son imprudente révolte sert encore à le rendre intéressant; et c'est une scène touchante que celle où la duchesse prend le parti de révéler sa faiblesse à Élisabeth, et la passion que le comte a pour elle. Cette même Élisabeth, qui d'abord ne paraît qu'un personnage de roman lorsqu'elle veut absolument qu'Essex l'aime sans aucune espérance, lorsqu'elle dit à sa confidente ces vers qui ne seraient supportables que dans la bouche d'une jeune personne bien ingénue et bien innocente, mais qui sont un peu ridicules dans la sienne :

Ce qu'il faut qu'il espère? et qu'en puis-je espérer?
Que la douceur de voir, d'aimer, de soupirer?

Cette Élisabeth nous émeut et nous attendrit quand elle dit à la duchesse sa rivale :

Duchesse, c'en est fait : qu'il vive, j'y consens.
Par un même intérêt vous craignez et je tremble.
Pour lui, contre lui-même, unissons-nous ensemble.
Tirons-le du péril qui ne peut l'alarmer,
Toutes deux pour le voir, toutes deux pour l'aimer.
Un prix bien inégal nous en paîra *la peine;*
Vous aurez son amour, je n'aurai que sa haine.
Mais n'importe, il vivra; son crime est pardonné.

Enfin, les spectateurs se prêtent à l'idée qu'on leur donne du comte d'Essex, plaignent en lui l'abaissement d'une grande fortune, une disgrâce qu'on leur fait paraître injuste et cruelle, et qui est supportée avec un grand courage. La pitié a

donc fait réussir cet ouvrage malgré les défauts du plan et la faiblesse du style, et rien ne prouve mieux combien ce ressort est puissant, puisque, même avec une exécution si médiocre il peut racheter tant de fautes.

Mais l'auteur s'en est servi bien plus heureusement dans *Ariane*, pièce beaucoup plus intéressante et mieux faite que *le Comte d'Essex*. On sait que Thésée et le roi de Naxe y jouent un triste rôle, que Phèdre et Pirithoüs, qui sont à peu près ce qu'ils peuvent être, ne peuvent pas en jouer un bien considérable; mais Ariane remplit la pièce, et la beauté de son rôle supplée à la faiblesse de tous les autres. La rivalité de Phèdre est conduite avec art, et la marche du drame est simple, claire et sage. Ariane est, de toutes les amantes abandonnées, celle qui inspire le plus de compassion, parce qu'il est impossible d'aimer de meilleure foi et d'éprouver une ingratitude plus odieuse. La conduite de Thésée n'a aucune excuse, au lieu que celle de Titus dans *Bérénice*, et d'Énée dans *Didon*, a du moins des motifs probables. Enfin, ce qui rend Ariane encore plus à plaindre, elle est trahie par une sœur qu'elle aime, et à qui elle se confie comme à une autre elle-même. Toutes ces circonstances sont si douloureuses, qu'il n'y aurait point au théâtre de rôle d'amour plus parfait qu'Ariane, si le style était celui de *Bérénice*. Cependant il s'en faut de beaucoup que, même dans cette partie, elle soit sans beautés. Si les sentiments sont presque toujours vrais, l'expression a quelquefois la

même vérité et le même naturel : et pour tout dire en un mot, il y a quelques endroits dignes de la plume de Racine. Je sais qu'il n'y a pas long-temps que, dans une feuille périodique [1], on a parlé de cet ouvrage avec un grand mépris; car aujourd'hui il n'y a plus ni mesure ni pudeur dans les jugements, et il n'est point de mérite que l'on ne rabaisse pour élever ceux qui n'en ont pas. Voltaire, qui, je crois, s'y connaissait bien autant qu'un autre, ne parle pas ainsi d'*Ariane*. Voici comme il s'exprime : « Une femme qui a tout fait » pour Thésée, qui l'a tiré du plus grand péril, qui » s'est sacrifiée pour lui, qui se croit aimée, qui » mérite de l'être, qui se voit trompée par sa sœur et » abandonnée par son amant, est un des plus heu» reux sujets de l'antiquité. Il est bien plus intéres» sant que la Didon de Virgile; car Didon a bien » moins fait pour Énée, et n'est point trahie par » sa sœur.... Il n'y a dans la pièce qu'Ariane : c'est » une tragédie faible, dans laquelle il y a des mor» ceaux très-naturels et très-touchants, et quelques» uns même très-bien écrits. »

Peut-on n'être pas de cet avis lorsqu'on entend des vers tels que ceux-ci?

Pour pénétrer l'horreur du tourment de mon âme,
Il faudrait qu'on sentît même ardeur, même flamme,
Qu'avec même tendresse on eût donné sa foi :
Et personne jamais n'a tant aimé que moi.

[1] Voyez le *Journal de Paris, Lettre de M. Palissot sur la tragédie d'Azémire.*

Lorsqu'elle dit à sa sœur :

Enfin, ma sœur, enfin, je n'espère qu'en vous.
Le ciel m'inspira bien, quand, par l'amour séduite,
Je vous fis malgré vous accompagner ma fuite.
Il semble que dès lors il me faisait prévoir
Le funeste besoin que j'en devais avoir.
Sans vous à mes malheurs où trouver du remède?
. . . .
Hélas! et plût au ciel que vous sussiez aimer!

Le spectateur, qui sait que cette sœur est sa rivale, ne trouve-t-il pas dans ces vers autant d'art que d'intérêt? Et n'est-il pas de l'avis de Voltaire, qui les trouve *dignes de Racine?*

Quel tendre abandon dans sa première scène avec Thésée, quand il lui conseille d'épouser le roi de Naxe :

Périsse tout, s'il faut cesser de t'être chère!
Qu'ai-je affaire du trône et de la main d'un roi?
De l'univers entier je ne voulais que toi;
Pour toi, pour m'attacher à ta seule personne,
J'ai tout abandonné, repos, gloire, couronne;
Et quand ces mêmes biens ici me sont offerts,
Que je puis en jouir, c'est toi seul que je perds!
Pour voir leur impuissance à réparer ta perte,
Je te suis, mène-moi dans quelque île déserte,
Où, renonçant à tout, je me laisse charmer
De l'unique douceur de te voir, de t'aimer.
Là, possédant ton cœur, ma gloire est sans seconde;
Ce cœur me sera plus que l'empire du monde.....
Point de ressentiment de ton crime passé :
Tu n'as qu'à dire un mot, ce crime est effacé.
C'en est fait, tu le vois, je n'ai plus de colère.

Ceux qui parlent avec mépris d'un ouvrage où l'on trouve des beautés de cette nature ne savent pas apparemment qu'un seul morceau, rempli de cette vérité de sentiment et d'expression, qui est l'éloquence tragique, vaut cent fois mieux qu'une pièce entière composée de situations d'emprunt maladroitement assemblées, et d'hémistiches froidement recousus.

SECTION III.

Quinault et Campistron.

Le grand Corneille vieillissait, et la jeunesse de Racine était encore ignorée, lorsqu'un homme qui se fit depuis un grand nom, en devenant le créateur et le modèle d'un nouveau genre de poëme dramatique, se rendait déjà célèbre au théâtre par des ouvrages qui eurent à la vérité plus de succès que de mérite, mais qui annonçaient de l'esprit et de la facilité. C'était Quinault, qui, avant de faire ses opéra, qui lui ont donné un beau rang dans le siècle de Louis XIV, s'essaya d'abord dans la comédie, la tragédie et la tragi-comédie. Quoique dans ces deux derniers genres il n'ait rien produit qui ait pu se soutenir jusqu'à nous, cependant la grande réputation qu'il s'est faite sur la scène lyrique m'autorise à dire un mot des efforts qu'il fit sur un autre théâtre, ne fût-ce que pour montrer par un exemple de plus qu'avec beaucoup de talent on ne peut pas s'élever jusqu'à la tragédie.

D'ailleurs, deux de ses pièces ont eu l'honneur assez rare d'être jouées pendant quatre-vingts ans, *le Faux Tybérinus* et *Astrate*. Le peu de réussite qu'elles eurent aux dernières reprises les a fait disparaître de la scène il y a environ trente ans. Le sujet du *Faux Tibérinus* est entièrement dans ce goût romanesque que Thomas Corneille soutint long-temps malgré l'exemple de son frère, et que Racine proscrivit absolument. Il est vrai que la pièce est intitulée tragi-comédie; mais il n'en est pas moins extraordinaire que l'intrigue d'un drame sérieux ait le même ressort que celle des *Ménechmes*. Rien ne fait mieux voir combien on fait de chemin dans tous les arts avant de trouver le naturel et le vrai beau, et combien la contagion du goût espagnol et cet amour du merveilleux, cette mode des romans mis en action, luttèrent long-temps contre les vrais principes de l'art et les leçons des grands maîtres.

Agrippa, prince du sang des rois d'Albe, avait avec le roi Tybérinus une ressemblance dont on peut juger par ces vers que l'auteur met dans la bouche de Mézence, neveu de Tybérinus :

> Pour les bien discerner, quelque soin qu'on pût *prendre*,
> Leur rapport était tel, qu'on s'y pouvait *méprendre*,
> Et qu'après les avoir cent fois considérés,
> Je m'y trompais moi-même, à les voir séparés.

Cette ressemblance si parfaite fit naître à l'ambitieux Tyrrhène, père d'Agrippa, le dessein d'en profiter pour mettre son fils sur le trône. Il saisit

le moment où le roi se noie au passage d'une petite rivière, n'ayant avec lui que Tyrrhène, Agrippa et trois autres personnes. Tyrrhène engage ces trois témoins à se prêter à la fourbe qu'il médite, à reconnaître Agrippa pour roi sous le nom de Tybérinus, en faisant croire au peuple que ce même Agrippa a été assassiné par Tybérinus, à qui cette ressemblance exacte du sujet avec le monarque avait enfin porté ombrage. Pour appuyer encore mieux cette imposture, le hasard fait que ces trois témoins périssent peu de temps après dans un combat, en sorte qu'il ne reste plus dans le secret que Tyrrhène et son fils Agrippa. Celui-ci même est blessé à la main, de manière à ne pouvoir plus s'en servir, autre incident que Tyrrhène regarde comme une faveur du ciel. Il dit à son fils :

Votre main, sans ce coup, eût même pu vous nuire,
On vous eût pu connaître à la façon d'écrire.

Sans s'arrêter à tout ce qu'il y a de forcé et d'invraisemblable dans cet exposé, qui forme l'avant-scène, on voit déjà combien doit être vicieux un édifice dramatique bâti sur un pareil échafaudage. Mais il faut voir ce qui en résulte. Le Tybérinus mort était amoureux d'une Albine, sœur d'Agrippa, et Agrippa, qui est à présent le faux Tybérinus, aimait Lavinie, princesse du sang royal. Il s'ensuit que Lavinie voit dans le roi, qui est en effet son amant, l'assassin de son amant, et qu'Albine voit dans son frère le meurtrier de son frère, car Tyr-

rhène croit qu'il est indispensable, pour la sûreté du faux Tybérinus, que le secret ne soit révélé à personne; et quoique son fils ait la plus grande envie de détromper sa sœur, et surtout sa maîtresse, l'autorité paternelle l'en empêche jusqu'au quatrième acte. On excuserait peut-être cet *imbroglio*, si du moins il produisait ou s'il pouvait produire des situations fortes et pathétiques. Mais tel est l'inconvénient de ces sortes de fables, que l'incroyable est trop près du ridicule pour devenir jamais tragique. Que, par des révolutions dont il y a plus d'un exemple, un jeune prince, tel qu'Égisthe enlevé à sa mère dès le berceau, passe dans la suite aux yeux de cette mère abusée pour le meurtrier du fils qu'elle pleure, il n'y a rien là qui ne soit dans l'ordre naturel, et la raison ne s'oppose en rien à l'intérêt : mais comment se figurer que pendant cinq actes une femme ne reconnaisse pas son amant? Celui qu'on aime peut-il jamais ressembler à un autre? Il faut donc aussi supposer la ressemblance de la voix comme celle du visage; il faut supposer qu'on puisse se méprendre à la voix qui a répété mille fois : *Je vous aime.* Que de suppositions moralement impossibles! Et ce qu'il y a de pis, c'est qu'en les admettant, on laisse encore le poëte dans un embarras dont il ne peut pas raisonnablement se tirer. Quand le faux Tybérinus finit par avouer à Lavinie qu'il est Agrippa, qu'arrive-t-il? Ce qui doit arriver; qu'elle ne sait ce qu'elle en doit croire, parce qu'il est également possible que la chose soit ou ne soit pas, puisqu'on

a établi qu'il n'y avait aucune différence entre le mort et le vivant, et que l'œil même de l'amour a pu les méconnaître. Il atteste son père Tyrrhène; mais celui-ci, obstiné à ne rien découvrir, dément son fils, et persiste devant Lavinie à soutenir qu'il est le vrai Tybérinus, meurtrier d'Agrippa. Cette situation, qui contribua beaucoup au succès de la pièce, dans un temps où l'on trouvait un grand mérite dans cet embarras d'incidents qui se croisent, a fini par ne paraître que ce qu'elle est, froide et puérile; car si Lavinie elle-même ne connaît ni ne peut connaître son amant, comment puis-je m'intéresser à un pareil amour? et qu'importe au fond pour elle, et par conséquent pour moi, que ce soit ou que ce ne soit pas Agrippa, puisque le sentiment qu'elle a pour lui tient uniquement, non pas à ce qu'il est, ni à ce qu'il peut être, mais seulement à ce qu'elle en voudra croire? Ce n'est point en embarrassant l'esprit que l'on touche le cœur. Ces sortes de quiproquo sont trop près de la comédie, et plus faits pour exciter le rire que la terreur ou la pitié : ce qu'ils ont de singulier et de piquant peut plaire un moment à la curiosité, mais ne peut jamais faire naître un intérêt soutenu.

Je n'ai pas cru qu'il fût inutile de faire sentir le vice de ces plans bizarrement fabuleux. Comme l'incroyable est mille fois plus aisé à trouver que le vraisemblable, et qu'il en coûte infiniment moins pour combiner une foule d'incidents que pour écrire une scène passionnée et remplir un sujet simple, l'impuissance dans les écrivains, et la sa-

tiété dans les spectateurs, vont tout à l'heure nous ramener à ce point d'où nous étions partis. *L'imbroglio* va de nouveau s'emparer de la tragédie comme de la comédie, et cette mode durera jusqu'à ce que l'on se dégoûte de la folie, comme on s'est dégoûté de la raison.

Mais pour finir ce qui regarde *le Faux Tybérinus*, la conduite de Tyrrhène est tout aussi mal conçue que les situations sont mal amenées, et ses déguisements continuels le mettent sur le point de causer tous les malheurs qu'il prétend détourner. Il expose son fils par une dissimulation mal entendue, lorsqu'il n'y avait nul péril à dire la vérité. En effet, on a dit dans les premiers actes que ce Tybérinus que représente Agrippa était odieux à la cour et au peuple par ses cruautés. Le meurtre prétendu d'Agrippa lui fait encore de nouveaux ennemis, de sorte qu'Agrippa est près d'être la victime de la haine qu'il inspire sous un nom qui n'est pas le sien. Lavinie, qui croit venger son amant, engage Mézence, prince vicieux et pervers, qui a de l'amour pour elle, à conspirer contre le roi. Albine, de son côté, qui le croit coupable de la mort de son frère, et qui de plus voit dans le prétendu Tybérinus un inconstant qui l'abandonne pour Lavinie, ne respire que la vengeance. Il arrive, par une suite d'événements qui seraient trop longs à déduire, que la vie d'Agrippa se trouve à la merci de sa sœur et de sa maîtresse, qui ne l'épargnent que par un mouvement involontaire, qui est l'effet de l'amour et de la force du sang. Enfin le roi

échappe aux conjurés qui devaient le tuer dans un sacrifice; il rassemble des soldats, et finit par être le plus fort. Mézence se tue, et Tyrrhène révèle tout aux deux princesses, que sa seule imprudence a exposées à frapper ce qu'elles ont de plus cher. Il n'est pas besoin de dire combien toute cette intrigue est mal ourdie : c'est une faute inexcusable dans le personnage qui la conduit, que tout dépende du hasard et non pas de ses mesures. Il est trop évident que, pour ménager des surprises, on a sacrifié le bon sens; et il est bien rare que, dans ces compositions monstrueuses, les effets qu'on obtient rachètent les fautes que l'on se permet.

Astrate, sans être une bonne pièce, à beaucoup près, vaut pourtant mieux que *le Faux Tybérinus:* les situations ont plus de vraisemblance et d'intérêt; mais il manquait à l'auteur de savoir en tirer parti. Voltaire a dit qu'il y avait de très-belles scènes : cela veut dire des scènes dont le fond est théâtral, si l'exécution y répondait. Le sujet pouvait fournir une tragédie. Élise, reine de Tyr, possède un trône que son père a usurpé sur le roi légitime. Elle a fait périr ce roi et deux de ses fils : le dernier est échappé, et un oracle la menace de la vengeance de ce jeune prince. Ce prince est Astrate, cru fils de Sychée, et qui, élevé sous ce nom, a rendu les plus grands services à l'état et à la reine. Elle l'aime et veut l'épouser : Astrate ne l'aime pas moins; il est prêt à recevoir sa main et sa couronne, lorsque Sychée lui apprend ce qu'il est. Sychée a formé une conspiration en faveur de l'héritier du trône,

sans le faire connaître aux conjurés. Astrate, toujours occupé du salut de la reine, en a découvert les principaux complices, et veut en instruire Élise, quand Sychée se déclare le chef du complot, et ajoute qu'il ne l'a formé que pour les intérêts d'Astrate et la vengeance de sa famille. Tous ces ressorts, au premier coup d'œil, paraissent tragiques, et pourtant les effets ne le sont pas, parce que l'auteur n'a pas su déterminer les impressions qui doivent émouvoir le spectateur. Cette Élise, qui n'est coupable que dans l'avant-scène, paraît dans toute la pièce un personnage sans caractère, dont la bonté va jusqu'à la faiblesse, dont la conduite est indécise, et dont la tendresse langoureuse forme une disparate trop forte avec les crimes qu'elle a commis. Boileau s'est moqué de *l'anneau royal*, qui n'est en effet qu'un incident très-inutile; mais le plus grand défaut, c'est que tout se passe en conversations élégiaques, quand il est question de crimes et de vengeance. Les acteurs se lamentent au lieu d'agir, et ne sont que plaintifs au lieu d'être passionnés. La conspiration de Sychée découverte devrait le mettre dans le plus éminent danger, et il n'y est pas un moment. Astrate y est encore moins, et la reine, qui s'empoisonne, a l'air de mourir uniquement pour tirer Astrate d'embarras. Le résultat de ces observations, c'est qu'avec de l'esprit on peut arranger des ressorts dramatiques, mais qu'il faut du talent pour les mettre en œuvre; et Quinault en avait très-peu pour la tragédie.

En résumant ce que j'ai dit des auteurs qui viennent de passer sous nos yeux, on voit que Quinault eut des conceptions théâtrales, mais que la force tragique lui manqua entièrement. Il ne paraît pas qu'il ait cherché jamais à imiter Corneille, et quand il donna ses pièces, Racine n'avait pas écrit. Rotrou, Duryer et Thomas Corneille, considérés dans leur manière habituelle de composer, sont évidemment de l'école du père du théâtre; et ce qui est remarquable, c'est que *Venceslas* et *Ariane* n'en sont pas. Dans cette dernière même, l'imitation de Racine est souvent marquée. Ce grand homme a eu aussi son école : on y a distingué Campistron, Duché et La Fosse. Le moindre des trois, c'est Campistron, et c'est celui qui eut sans comparaison les plus grands succès. C'est surtout en fait d'ouvrages de théâtre que le jugement des contemporains est le plus souvent démenti par la postérité. La raison en est sensible; c'est qu'il n'y en a point qui dépendent autant des circonstances étrangères à leur mérite intrinsèque. La mode, les préjugés du moment, et surtout les acteurs, y ont une puissante influence. *Alcibiade*, *Tiridate*, *Andronic*, eurent de nombreuses et brillantes représentations dans le siècle passé, et dans celui-ci ont disparu successivement de la scène. Le célèbre Baron se plaisait à relever, par la noblesse de son débit et la séduction de son jeu, la faiblesse de ses rôles. Il aimait à jouer des héros qui n'étaient qu'amoureux, parce que sa figure intéressante et sa taille avantageuse les faisaient valoir, et que les

femmes aimaient à l'entendre parler d'amour. On n'examinait pas si cet amour était tragique : c'étaient des conversations galantes qui n'étaient guère au-dessus de la comédie, mais dont il se tirait avec grâce, et la galanterie noble était encore de mode dans la société : on la retrouvait volontiers au théâtre, sans songer que par elle-même elle est au-dessous de la tragédie, et que pour la relever il faut un style tel que celui de Racine. L'énergie de Voltaire, soutenue de celle de Lekain, l'acteur le plus tragique qui ait jamais existé, a contribué plus que tout le reste à nous dégoûter de la fadeur de ces conversations amoureuses qui remplissent les pièces de Campistron. On a loué la sagesse de ses plans : il sont raisonnables, il est vrai, mais on n'a pas songé qu'ils sont aussi faiblement conçus qu'exécutés. Campistron n'avait de force d'aucune espèce; pas un caractère marqué, pas une situation frappante, pas une scène approfondie, pas un vers nerveux. Il cherche sans cesse à imiter Racine; mais ce n'est qu'un apprenti qui a devant lui le tableau d'un maître, et qui, d'une main timide et indécise, crayonne des figures inanimées. La versification de cet auteur n'est que d'un degré au-dessus de Pradon : elle n'est pas ridicule; mais en général c'est une prose commune, assez facilement rimée. On a trouvé quelque intérêt dans son *Tiridate :* le sujet en était susceptible : c'est un prince amoureux de sa sœur, consumé par une passion incestueuse que lui-même condamne; mais ce sujet, qui a des rapports avec celui de *Phèdre,* de-

mandait une main plus habile et plus ferme que celle de Campistron.

Quand une passion ne peut pas intéresser par l'alternative de l'espérance et de la crainte, et que celui qui la ressent ne peut être que plaint, il faut la plus grande énergie d'expression pour soutenir pendant cinq actes le sentiment de la pitié; il faut des révolutions, des incidents qui varient la situation du personnage, et préviennent la monotonie en établissant la progression; il faut enfin que les malheurs qui en résultent fassent cette impression douloureuse qui est l'espèce d'aliment que notre âme demande à la tragédie. Tout cela se rencontre dans *Phèdre*, et rien de tout cela n'est dans *Tiridate*. Tout ce qui arrive de sa passion, dont il retient long-temps le secret, c'est qu'il empêche le mariage de sa sœur avec un prince qu'elle aime et que lui-même estime, et que, ne pouvant rendre raison de cette opposition obstinée, sa conduite ressemble à la démence. D'un autre côté, il refuse, sans s'expliquer davantage sur les motifs, la main d'une princesse avec qui son père l'a engagé de son propre aveu et par un traité solennel. Cette femme, dans de pareilles circonstances, ne peut que jouer un rôle désagréable et insipide. Le mariage de sa sœur retardé n'est pas un événement assez considérable pour occuper beaucoup le spectateur, qui sent bien qu'un tel obstacle tombera de lui-même dès que le prince aura parlé. En effet, dès qu'il a déclaré sa faiblesse à sa sœur, il devient un objet d'horreur pour elle, pour son

père et pour tout le monde; et dès qu'il a pris le parti de s'empoisonner, tout rentre dans l'ordre : ce n'est pas là un plan tragique. Comme il faut toujours que le spectateur craigne ou désire un dénoûment, il s'ensuit qu'une passion qui ne peut par elle-même remplir cet objet doit y revenir par une autre route, en jetant dans le péril d'autres personnages susceptibles d'intérêt. Ainsi, dans *Phèdre*, l'amour incestueux de cette reine expose Hippolyte au plus affreux danger, et le conduit à une mort cruelle : ainsi, dans *Adelaïde*, l'amour forcené de Vendôme prononce l'arrêt de mort de son frère, et tient Nemours et son amante sous le glaive pendant trois actes. Tiridate ne pouvait être tragique qu'autant que la violence de son caractère et de sa passion aurait répandu la terreur autour de lui, aurait produit ou fait craindre des crimes et des désastres. Mais un pareil rôle ne pouvait être conçu par Campistron, et son héros ne fait que gémir et soupirer pendant toute la pièce. Cet auteur, dont quelques critiques ont voulu relever le talent pour la conduite du drame, a même ignoré cette règle essentielle et indispensable de la progression dans l'unité, qui, sans changer l'intérêt, doit le graduer d'acte en acte par de nouvelles craintes et de nouvelles infortunes. Nous avons vu combien ce principe était parfaitement observé dans Phèdre, qui d'abord passe de l'abattement à l'espérance par la fausse nouvelle de la mort de Thésée, de l'espérance au désespoir par le retour de ce prince, et enfin au dernier ex-

cès de la rage et du malheur par la découverte des amours d'Hippolyte et d'Aricie. Tiridate, au contraire, est depuis le commencement jusqu'à la fin dans le même état, et pourrait s'empoisonner au premier acte aussi bien qu'au dernier. Qu'on joigne à ce défaut capital la langueur du style, qui affadirait le meilleur plan, et l'on concevra aisément que cette pièce n'ait pu se maintenir sur la scène.

La plus passable que l'auteur ait faite, quoique très-faible encore, est *Andronic*. Le sujet, intéressant par lui-même, avait un avantage particulier: il retraçait, sous d'autres noms, une aventure funeste, malheureusement trop réelle et trop connue; un de ces événements atroces qui souillent l'histoire, et que la tragédie réclame. Un tyran sombre et soupçonneux, un père barbare, un mari jaloux, faisant périr sa femme et son fils; une femme vertueuse promise à un prince aimable, arrachée à ce qu'elle aime, et livrée à ce qu'elle hait, brûlant pour le fils dans les bras du père, et ne combattant son amour qu'à force de vertu; un prince jeune, sensible, ardent, et pourtant fidèle à son devoir, et n'ayant à se reprocher qu'un penchant que tant de circonstances rendent excusable : quel tableau pour un grand peintre! Le dessin existait : on le retrouve dans Campistron; mais les couleurs en sont presque effacées. L'ordonnance est assez sage, mais elle est petite et commune; et un ouvrage où l'on a tiré si peu de chose d'un fonds si riche ne laisse guère à la pos-

térité que des regrets, et n'est pas un titre auprès d'elle.

SECTION IV.

Duché et La Fosse.

Nous n'avons que trois tragédies de Duché, autre imitateur de Racine. *Débora* et *Jonathas* ne valent rien du tout : il était même difficile que ces sujets, empruntés de l'Écriture, fussent propres au théâtre. Ils sont fondés sur des mystères de religion trop au-dessus des idées naturelles. L'histoire de Jonathas, condamné à mourir pour avoir mangé un peu de miel, a dans la Bible un sens très-respectable; mais elle est déplacée sur la scène. L'auteur a été plus heureux dans *Absalon*. C'est un ouvrage de mérite, et supérieur, par l'ensemble du style, à tout ce qu'a fait Campistron. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à reprendre : des allées et venues trop multipliées, deux rôles de remplissage, celui de la reine, femme de David, et de Thamar, fille d'Absalon; un cinquième acte où David n'agit point et laisse Joab vaincre pour lui; un récit de la mort d'Absalon, qui fait languir le dénoûment : voilà les reproches qu'on peut faire à l'auteur. Ils sont compensés par des beautés réelles : la marche des quatre premiers actes est bien entendue, et le trouble et le péril croissent de scène en scène : les principaux caractères sont bien tracés. David est plus père que roi; mais la tendresse paternelle

porte avec elle son excuse, et, de plus, les remords d'Absalon justifient celle de David. Ce jeune prince n'est point représenté dans la pièce comme un méchant et un pervers; il n'en veut ni à la vie ni à la couronne de son père; il l'aime et le respecte; mais sa fierté ne peut supporter que Joab, ministre et général d'armée, abuse de son crédit pour le rendre suspect à son père, et faire désigner Adonias pour successeur de David. Les artifices et les séductions d'Achitophel ont aigri et irrité cette âme impétueuse : c'est Achitophel qui est le vrai coupable, et dont l'ambition se sert habilement des passions du fils pour le porter à la révolte contre son père, et les perdre l'un par l'autre. Mais le rôle le mieux fait et le plus théâtral, c'est celui de Tharès, femme d'Absalon : unie à son époux par l'amour le plus tendre, elle est venue, avec sa fille Thamar, le trouver dans le camp de David; elle se sert de l'empire qu'elle a sur lui, pour lui arracher l'aveu des complots qu'il a formés. Amasa, l'instrument et le complice des projets d'Achitophel, a fait révolter les Hébreux, et forcé David de sortir de Jérusalem. Ce roi, suivi de ce qui lui reste de fidèles sujets, est campé sous les murs de Manhaïm. Amasa s'avance contre lui avec une armée de rebelles. Cependant Absalon et Achitophel, dont les projets sont encore ignorés du roi, sont demeurés près de lui; mais ils n'attendent que la nuit pour faire éclater leur intelligence avec ses ennemis. Au signal convenu, tous deux doivent se joindre aux troupes d'Amasa; et Séba, commandant de la tribu d'É-

phraïm, doit la faire soulever. Absalon est violemment combattu par de trop justes remords qu'il ne dissimule pas même à Achitophel; mais cet adroit scélérat l'a su engager si avant, qu'il ne peut reculer sans se perdre; et l'idée de voir son frère Adonias assuré de la succession au trône l'emporte sur ses remords et sur les reproches et les prières de son épouse. Tharès, qui ne peut ni accuser son mari ni laisser David exposé au danger qui le menace, est dans une situation d'autant plus cruelle, qu'étant fille de Saül, ancien ennemi du roi, elle est suspecte à la reine, et soupçonnée de favoriser secrètement la révolte. Elle prend un parti héroïque, le seul qu'elle croit capable d'enchaîner les résolutions et les démarches d'Absalon. Mais pour bien juger cette scène, il faut l'entendre, malgré ce qui reste à desirer du côté de la versification.

DAVID.

Je vous cherche, Absalon : notre péril augmente.
Nos insolents vainqueurs préviennent notre attente.
Zamri m'avait flatté que, lents à s'avancer,
Au-delà du Jourdain ils craignaient de passer.
Il s'est trompé : leur nombre a redoublé leur rage;
Ils viennent achever leur sacrilége ouvrage.
Mais, loin d'être saisis d'une indigne terreur,
Apprêtons-nous, mon fils, à punir leur fureur.
Nous combattrons au nom du maître de la terre,
Du Dieu qui devant lui fait marcher le tonnerre,
Pour qui tous les mortels qu'embrasse l'univers
Sont comme la poussière éparse dans les airs.
Je ne vous dirai point, et mon cœur ne peut croire
Ce que l'on a semé pour ternir votre gloire.

Amasa veut ravir le sceptre de son roi;
Mais que mon propre fils soit armé contre moi!

. . . .

THARÈS.

Et moi, je crois, seigneur, ne devoir point vous taire
Que ces bruits sont peut-être un avis salutaire.
Je sais, je vois quel est le cœur de mon époux;
Mais sait-on s'il n'est point de traître parmi nous?
Sait-on si dans ce camp quelque secret coupable
N'a point, pour se cacher, divulgué cette fable?
M'en croirez-vous, seigneur? qu'un serment solennel
Fasse trembler ici quiconque est criminel!
Le ciel, votre péril, ma gloire intéressée,
De ce juste projet m'inspirent la pensée.
Attestez l'Éternel qu'avant la fin du jour,
Si des traîtres cachés, par un juste retour,
N'obtiennent le pardon accordé pour leurs crimes,
Leurs femmes, leurs enfants en seront les victimes;
Que, dans le même instant qu'ils seront découverts,
Leurs parents, dévoués à cent tourments divers,
Déchirés par le fer, au feu livrés en proie,
Payeront [1] tous les maux que le ciel vous envoie.

ABSALON, *à part.*

Juste Dieu! que fait-elle?

CISAÏ, *à David.*

Oui, l'on n'en peut douter,
Seigneur, quelque perfide est tout près d'éclater.
On vous trahit: je sais, par des avis fidèles,
Que vos desseins secrets sont connus des rebelles.

David prononce le serment, et Tharès reprend aussitôt:

Achevez donc, seigneur, Joab vous est fidèle.
Ennemi d'Absalon, et pour vous plein de zèle,

[1] C'est une faute de mesure: *payeront* n'est que de deux syllabes.

Lui seul me paraît propre à remplir mes desseins :
Souffrez que je me mette en otage en ses mains.

ABSALON, *à part.*

Ciel !

DAVID, *à Tharès.*

Vous !

THARÈS.

Il faut, seigneur, que mon exemple étonne,
Et montre qu'il n'est point de pardon pour personne.

DAVID.

Votre vertu suffit pour répondre de vous.
Accompagnez la reine, et suivez votre époux.

THARÈS.

Non, seigneur, souscrivez à ce que je désire.
Ma gloire le demande, et le ciel me l'inspire.
Accordez cette grâce à mes désirs pressants.

DAVID.

Puisque vous le voulez, madame, j'y consens.
Toi, qui du haut des cieux à nos conseils présides,
Qui confonds d'un regard les complots des perfides,
Dieu juste ! venge-moi, punis mes ennemis :
Souviens-toi du bonheur à ma race promis.
Si quelque traître ici se cache pour me nuire,
Lève-toi, que ton bras s'arme pour le détruire ;
Que, se livrant lui-même à son funeste sort,
Ce jour puisse éclairer ma vengeance et sa mort.
Venez, mon fils : le ciel, que notre malheur touche,
Accomplira les vœux qu'il a mis dans ma bouche.
Joab marche, guidé par le Dieu des combats.

On emmène Tharès. Toute cette scène se passe aux yeux d'Absalon : elle me paraît théâtrale et heureusement imaginée.

Cependant l'habileté d'Achitophel fait échouer toutes les mesures de Tharès. Sachant combien

Absalon est aimé des Hébreux, il fait publier parmi les rebelles que le prince veut joindre sa cause à la leur, et défendre ses droits au trône qu'Adonias veut lui ravir. Au nom d'Absalon toute l'armée le proclame roi. Séba, secondé de la tribu d'Éphraïm, s'engage à enlever Tharès des mains de Joab; et Absalon, instruit que David veut la faire arrêter, passe enfin dans le camp ennemi. Sa révolte est déclarée, et la conspiration d'Achitophel reste encore inconnue. David continue à se fier à lui et à Séba; il veut même changer sa garde et se mettre entre les mains de Séba et de la tribu d'Éphraïm, qu'il regarde comme ses plus fidèles soutiens, tant l'adroit Achitophel a su l'aveugler. Mais Tharès lui ouvre les yeux en lui remettant un billet de Séba, qui promet de l'enlever, ainsi que Thamar sa fille, et de les conduire au camp d'Absalon. Elle soutient son caractère, et s'offre elle-même à la vengeance de David; mais déterminé à tout tenter pour ramener au devoir un fils coupable, et n'imputant ses égarements qu'au seul Achitophel, dont les perfidies sont découvertes, et qui vient de se retirer auprès d'Absalon, il envoie un de ses plus fidèles serviteurs, Cisaï, proposer à son fils une entrevue. Absalon y consent, malgré les efforts d'Achitophel pour l'en détourner : il ne peut se résoudre à refuser d'entendre son père. Il apprend de Cisaï que l'armée de David demande la mort de Tharès et de sa fille, et que le roi seul s'y oppose; qu'il fait garder Tharès et lui renvoie la jeune Thamar; mais Cisaï lui déclare,

en présence d'Achitophel, que, s'il suit les conseils de ce traître, Tharès est morte, et que rien ne peut la sauver.

On voit que la pièce marche, et que l'intrigue se noue de plus en plus. L'entrevue de David et de son fils me semble faite pour achever le succès de l'ouvrage. Cette scène est belle et pathétique, et ce quatrième acte peut faire pardonner la faiblesse du cinquième. L'audacieux Achitophel est auprès d'Absalon lorsque le roi paraît, et la scène commence par un très-beau mouvement. Absalon, confus et troublé, s'écrie à l'aspect de son père :

Juste ciel! c'est David que je vois!

DAVID.

Oui, c'est moi, c'est celui que ta fureur menace.
Tu frémis! soutiens mieux ton orgueilleuse audace.
Le trouble où je te vois fait honte à ton grand cœur,
Et la crainte sied mal sur le front d'un vainqueur.

ABSALON.

Seigneur.....

DAVID.

Quitte un respect qui n'est que dans ta bouche,
Et t'apprête à répondre à tout ce qui me touche.
Mais quand ton bras impie est levé contre moi,
M'est-il permis d'attendre un service de toi?

ABSALON.

Votre puissance ici, seigneur, est absolue.

DAVID.

Chasse donc ce perfide, odieux à ma vue,
Ce monstre dont l'aspect empoisonne ces lieux.

ARCHITOPEL.

Je puis.....

ABSALON.

Obéissez ; ôtez-vous de ses yeux.

Ce moment est d'un effet sûr au théâtre. On y verra toujours avec plaisir cette humiliation exemplaire qui suit le crime jusqu'au milieu de ses succès. La manière dont Absalon traite Achitophel commence déjà à le réconcilier avec le spectateur, et prépare son repentir, qui terminera la scène. Je crois d'autant plus à propos de la faire connaître, que les pièces qu'on ne joue pas sont peu lues, et peut-être sera-t-on étonné que cet ouvrage ne soit pas plus connu.

DAVID.

Enfin nous voilà seuls : je puis jouir sans peine
Du funeste plaisir de confondre ta haine,
T'inspirer de toi-même une équitable horreur,
Et voir au moins ta honte égaler ta fureur;
Car enfin je connais tes complots homicides.
Te voilà dans le rang de ces fameux perfides
Dont les crimes font seuls la honteuse splendeur,
Et qui sur leurs forfaits bâtissent leur grandeur.
Mais je veux bien suspendre une juste colère.
Quelle lâche fureur t'arme contre ton père?
Ose, si tu le peux me reprocher ici
Que j'ai forcé ta haine à me poursuivre ainsi;
Ou si dans ton esprit tant de bontés passées
A force d'attentats ne sont point effacées,
Daigne plutôt, perfide, en rappeler le cours.
Tu m'as toujours haï, je t'ai chéri toujours.
Je cherchais à tirer un favorable augure
De ces dons séducteurs dont t'orna la nature;
En vain ton naturel altier, audacieux,
Combattait dans mon cœur le plaisir de mes yeux;
Mon amour l'emportait, je sentais ma faiblesse;
Que n'a point fait pour toi cette indigne tendresse?

Je t'ai vu, sans respect ni des lois ni du sang,
D'Amnon mon successeur oser percer le flanc,
Moins pour venger l'honneur d'une sœur éperdue,
Que pour perdre un rival qui te blessait la vue.
Israël de ce coup fut long-temps consterné :
Je devais t'en punir, je te l'ai pardonné.
J'ai fait plus : satisfait qu'un exil nécessaire
Eût expié trois ans le meurtre de ton frère,
Mes ordres à ma cour ont fait hâter tes pas ;
Ton pére désarmé t'a reçu dans ses bras.
Que dis-je? chargé d'ans et couvert de la gloire
D'avoir à mes projets asservi la victoire,
Tranquille et jouissant du sort le plus heureux,
J'allais pour successeur te nommer aux Hébreux ;
Et dans le même temps, secondé d'un rebelle,
Tu répands en tous lieux ta fureur criminelle.
Ce que n'ont pu jamais les fiers Amorrhéens,
Le superbe Amalec, les vaillants Hévéens,
Tu le fais en un jour : ta fureur me *surmonte :*
Je fuis, je traîne ici ma douleur et ma honte ;
Et sans voir que sur toi rejaillit mon affront,
D'une indigne rougeur tu me couvres le front.
Ne crois pas cependant qu'oubliant ton offense,
Je ne puisse et ne veuille en prendre la vengeance.
Mais parle : qui te porte à cette extrémité?
Que t'ai-je fait, ingrat, pour être ainsi traité?

ABSALON.

Seigneur, si du devoir j'ai franchi les limites,
Si je suis criminel autant que vous le dites,
Imputez mes forfaits à mes seuls ennemis;
Accusez-en Joab ; lui seul a tout commis :
C'est lui dont la fureur, dont la haine couverte
Trame depuis long-temps le dessein de ma perte.
Je sais tout ce qu'il peut sur vous, dans votre cour.
J'ai craint, je l'avouerai.....

DAVID.

Faible et honteux détour!
Cesse de m'accuser de la lâche injustice
De suivre d'un sujet la haine ou le caprice.
Donne d'autres couleurs à ta rébellion;
Excuse-toi plutôt sur ton ambition.
Dis que ton cœur jaloux a tremblé que ton père
Ne mît le sceptre aux mains d'Adonias ton frère.
A quoi ton lâche orgueil n'a-t-il pas eu recours?
Tu veux me détrôner, tu veux trancher mes jours.

ABSALON.

Trancher vos jours, moi! ciel!

DAVID.

Oui, tu le veux, perfide!
Oses-tu me nier ton dessein parricide?
Ces gardes, ces soldats, qui, comblant tes souhaits,
Devaient dès cette nuit couronner tes forfaits,
Qui déposaient mon sceptre en ta main sanguinaire,
Traître! le pouvaient-ils sans la mort de ton père?
Tiens, prends, lis.

ABSALON, *après avoir lu.*

Je demeure interdit et sans voix.

DAVID.

Je sais tes attentats, fils ingrat, tu le vois.
Si le ciel n'eût pris soin de veiller sur ma vie,
Ta rage de mon sang allait être assouvie.
Mais parle : à ce dessein qui pouvait t'animer?
Ton cœur sans en frémir a-t-il pu le former?
En peux-tu rappeler l'idée épouvantable
Sans qu'un remords vengeur te déchire et t'accable?
Moi-même, en te parlant, saisi d'un juste effroi,
Mon trouble et ma douleur m'emportent loin de moi.
Grand Dieu! voilà ce fils qu'aveugle en mes demandes,
Ont obtenu de toi mes vœux et mes offrandes!
Je le vois : tu punis mes désirs indiscrets.
Eh bien! Dieu d'Israël, accomplis tes décrets :

Consens-tu qu'à son gré sa rage se déploie?
Veux-tu que dans mon sang ce perfide se noie?
J'y souscris. Oui, barbare, accomplis ton dessein,
Aux dernières horreurs ose enhardir ta main.
Si ta mère, en ces murs, éplorée, expirante,
Si le trépas certain d'une épouse innocente,
Ne peuvent t'inspirer ni pitié ni terreur,
Ou plutôt si le ciel se sert de ta fureur,
Ministre criminel de ses justes vengeances,
Remplis-les; par ma mort couronne tes offenses;
Viens, frappe.

ABSALON.

Juste ciel!

DAVID.

Tu trembles? Que crains-tu?
Tu foules à tes pieds les lois et la vertu;
Tu forces dans ton cœur la nature à se taire.
Qui peut te retenir? Frappe, dis-je.

ABSALON.

Ah! mon père!

DAVID.

Ton père? oublie un nom qui ne t'est plus permis.
Je ne te connais plus : va, tu n'es plus mon fils.

ABSALON.

Un moment, sans courroux, seigneur, daignez m'entendre;
Je ne puis ni ne veux chercher à me défendre.
Il est vrai, mon orgueil a fait mes attentats;
J'ai craint de voir régner mon frère Adonias.
Contre le fier Joab j'ai suivi ma colère;
Mais si je puis encore être cru de mon père,
S'il peut m'être permis d'attester l'Éternel,
Voilà ce qui peut seul me rendre criminel.
Jouet d'un séducteur qu'à présent je déteste,
Le traître Achitopel a commis tout le reste.
Je sais qu'après les maux que je viens de causer,
Une fatale erreur ne saurait m'excuser.

J'ai tout fait : vengez-vous, punissez un coupable,
Ou plutôt sauvez-moi du remords qui m'accable.
Quelques affreux que soient vos justes châtiments,
Ils n'égaleront point l'horreur de mes tourments.

DAVID.

Ainsi le ciel commence à te rendre justice :
Ton crime fit ta joie, il fera ton supplice.
Heureux si ton remords, sincère, fructueux,
Produisait en ton âme un retour vertueux !
Mais ne cherches-tu point à tromper ma clémence ?
Et ta bouche et ton cœur sont-ils d'intelligence ?

ABSALON.

Dans le funeste état, seigneur, où je me voi,
Mes serments peuvent-ils vous répondre de moi ?
En moi la vérité doit vous sembler douteuse.
Quel affront, juste Dieu ! pour une âme orgueilleuse !
De quel opprobre affreux viens-je de me couvrir !
Je l'ai trop mérité pour ne le pas souffrir.
Oui, seigneur, n'en croyez ni ma fierté rendue,
Ni ma honte à vos yeux sur mon front répandue,
Ni les pleurs que je verse à vos sacrés genoux :
Punissez un ingrat, suivez votre courroux.

DAVID.

Lève-toi.

ABSALON.

Qu'allez-vous ordonner de ma vie ?

DAVID.

Es-tu prêt à mourir ?

ABSALON.

Contentez votre envie.

DAVID.

Mon envie ! Ah, cruel ! dis plutôt mon devoir.
Je devrais te punir ; je ne puis le vouloir.
Que dis-je ? A quelque excès qu'ait monté ton audace,
Mon sang s'émeut pour toi, ton repentir l'efface.

Mes pleurs, que vainement je voudrais retenir,
T'annoncent le pardon que tu vas obtenir.
C'en est fait, ma tendresse étouffe ma colère;
Sois mon fils, Absalon, et je serai ton père.
Je te pardonne tout: je vois qu'un séducteur
D'un horrible complot a seul été l'auteur.
Le perfide a séduit ta crédule jeunesse.
Redonne-moi ton cœur, je te rends ma tendresse.
Ton heureux repentir me fait tout oublier:
C'est à toi désormais à me justifier.

J'avoue qu'il y a bien des négligences, et même quelques fautes dans la versification; mais le ton général de la scène est vrai, naturel, touchant; au théâtre elle ferait verser des larmes. C'est pourtant cet ouvrage qu'on n'y a pas vu depuis quarante ans; et on y redonne, on y tolère, on y applaudit tous les jours de misérables rapsodies qui sont le scandale des lettres, du bon sens et du bon goût.

De nouveaux artifices d'Achitophel rendent cette réconciliation inutile: il fait courir le bruit, dans l'armée des rebelles, que David veut enlever Absalon. Le combat s'engage: Joab est vainqueur, et le prince meurt, comme dans l'Écriture, frappé d'un trait parti de la main de Joab, et qui atteint le malheureux Absalon arrêté aux branches d'un arbre par sa chevelure. Je crois qu'avec quelques retranchements, la pièce pourrait être remise et avoir du succès: elle est du petit nombre de celles où il n'y a point d'intrigue amoureuse, et c'est encore un mérite de plus.

Le style de Duché est plus incorrect que celui de Campistron ; mais il est plus animé et plus soutenu. Au reste, on y remarque plus souvent encore le désir d'imiter les tournures, les mouvements, la marche des scènes de Racine. Celle où Tharès veut détourner Absalon de ses projets criminels est calquée sur la conversation de Burrhus avec Néron : on y retrouve des vers d'emprunt presque tout entiers, des hémistiches frappants, tels que celui-ci : *Non, il ne vous hait pas,* qui fait toujours tant d'effet dans la bouche de Burrhus. Mais ces passages si simples ne sont beaux que par la manière de les placer, et les auteurs qui se les approprient ne peuvent pas s'emparer du talent d'un autre comme de ses vers.

Un seul ouvrage a mis La Fosse fort au-dessus de tous les poëtes dramatiques qui, dans le siècle dernier, sont venus après Racine. *Corésus* est un mauvais roman : *Thésée*, qui vaut un peu mieux, est aussi dans le goût romanesque, que La Fosse a porté jusque dans l'ancien sujet de *Polyxène*, qui dans sa simplicité aurait pu avoir beaucoup plus d'intérêt. Mais *Manlius* est une véritable tragédie, et sera toujours un titre honorable pour son auteur. Tous les caractères sont parfaitement traités; Manlius, Servilius, Rutile, Valérie, agissent et parlent comme ils doivent agir et parler. L'intrigue est menée avec beaucoup d'art, et l'intérêt gradué jusqu'à la dernière scène. Que manque-t-il à cet ouvrage pour être au premier rang? Rien que cette poésie de style, ce charme de l'expres-

sion et de l'harmonie auquel Racine et Voltaire ont accoutumé nos oreilles; et ce qui peut faire sentir leur supériorité dans cette partie, c'est que la versification de *Manlius*, qui est restée si loin de la leur, est pourtant fort au-dessus de toutes les pièces du même siècle, et a de véritables beautés. Mais en général l'auteur pense mieux qu'il n'écrit. Tous ses personnages disent ce qu'ils doivent dire: il y a même de très-beaux vers et des morceaux entiers d'un ton mâle, énergique et fier; mais souvent on désirerait plus d'élégance, plus de nombre, plus de force, plus de chaleur.

La pièce n'est autre chose que *la conjuration de Venise* sous des noms romains. Elle est tirée d'une pièce anglaise d'Otway, mais très-supérieure à l'original. La Fosse a profité en quelques endroits de l'ouvrage de l'abbé de Saint-Réal, dont ce morceau d'histoire est le chef-d'œuvre. Le caractère de Manlius est ce qui fait le plus d'honneur au talent du poëte; il est conçu d'une manière digne de Corneille, et offre même, dans les détails, des traits qui font souvenir de lui: par exemple, cet endroit de la première scène, où Manlius rassure Albin, son confident, qui craint que ses hauteurs et ses discours hardis contre le sénat n'éveillent les soupçons.

Non, Albin, leur orgueil, qui me brave toujours,
Croit que tout mon dépit s'exhale en vains discours.
Ils connaissent trop bien Manlius inflexible;
Ils me soupçonneraient à me voir plus paisible;

Et me déguisant moins, je les trompe bien mieux ;
Sous mon audace, Albin, je me cache à leurs yeux,
Et préparant contre eux tout ce qu'ils doivent craindre,
J'ai même le plaisir de ne pas me contraindre.

Je me cache sous mon audace est une expression admirable.

La Fosse, en écartant tout le fatras, toutes les indécences, toutes les folies dont l'auteur anglais a rempli sa pièce, en a emprunté une situation forte et terrible : c'est celle où Servilius, que, sans consulter ses amis, Manlius a engagé dans la conspiration contre Rome, s'aperçoit qu'il est suspect à Rutile, un des chefs de l'entreprise, et, pour calmer ses soupçons, remet entre les mains de Manlius une femme qu'il adore, Valérie, qu'il a épousée malgré son père, et dont l'hymen est la cause de tous les malheurs qui le portent au désespoir et à la vengeance.

Je ne veux point ici, par un serment frivole,
Rendre envers vous les dieux garants de ma parole.
C'est pour un cœur parjure un trop faible lien :
Je puis vous rassurer par un autre moyen.
Je vais mettre en ses mains [1], afin qu'il en réponde,
Plus que si j'y mettais tous les sceptres du monde,
Le seul bien que me laisse un destin envieux.
Valérie est, seigneur, retirée en ces lieux :
De ma fidélité voilà quel est le gage.
A cet ami commun je la livre en otage ;
Et moi, pour mieux encor vous assurer ma foi,
Je réponds en vos mains, et pour elle et pour moi.

[1] Aux mains de Rutile, qui soupçonne sa fidélité.

Témoin de tous mes pas, observez ma conduite;
Et si ma fermeté se dément dans la suite,
A mes yeux aussitôt prenez ce fer en main,
Dites à Valérie, en lui perçant le sein :
« Pour prix de ta vertu, de ton amour extrême,
» Servilius par moi t'assassine lui-même. »
Et dans le même instant, tournant sur moi vos coups,
Arrachez-moi ce cœur : qu'il soit aux yeux de tous
Montré comme le cœur d'un lâche, d'un parjure,
Et qu'aux vautours après il serve de pâture.

On juge bien qu'après un semblable engagement, Servilius ne peut pas trahir ses amis; mais il trahit leur secret, qu'il n'a pas la force de refuser aux larmes et aux terreurs de Valérie; et celle-ci, voulant remplir à la fois le devoir d'une Romaine et d'une épouse, désespérant de ramener Servilius, prend sur elle de révéler tout au sénat, après en avoir tiré la promesse de pardonner aux conjurés. Elle oublie le soin de sa propre vie, pourvu qu'elle sauve à la fois Rome et son époux. Cette démarche produit différentes scènes fort belles, mais surtout celle où Manlius, qui avait répondu de son ami comme de lui-même, instruit que la conspiration est découverte par sa faute, et refusant de le croire jusqu'à ce qu'il en ait eu l'aveu de sa propre bouche, vient le trouver, tenant à la main la lettre de Rutile. Ceux qui ont vu jouer ce rôle à l'inimitable Lekain se rappellent encore quelle terreur son visage répandait dans toute l'assemblée, au moment où il paraissait au fond du théâtre, fixant les yeux sur Servilius. Ce qui distingue

cette scène, c'est que le dialogue et le style sont à peu de chose près au niveau de la situation.

Connais-tu bien la main de Rutile?

SERVILIUS.

Oui.

MANLIUS.

Tiens, lis.

SERVILIUS.

« Vous avez méprisé ma juste défiance.
» Tout est su *par l'endroit* que j'avais soupçonné.
» C'est par un sénateur de notre intelligence
» Qu'en ce même moment l'avis m'en est donné.
» Fuyez chez les Véiens, où notre sort nous guide.
» Mais pour flatter les maux où ce coup nous réduit,
» Trop heureux, en partant, si la mort du perfide,
» De son crime, par vous, lui dérobait le fruit! »

MANLIUS.

Qu'en dis-tu?

SERVILIUS.

Frappe!

MANLIUS.

Quoi!...

SERVILIUS.

Tu dois assez m'entendre;
Frappe, dis-je, ton bras ne saurait se méprendre.

MANLIUS.

Que dis-tu, malheureux? Où vas-tu t'égarer?
Sais-tu bien ce qu'ici tu m'oses déclarer!

SERVILIUS.

Oui, je sais que tu peux, par un coup légitime,
Percer ce traître cœur que je t'offre en victime;
Que ma foi démentie a trahi ton dessein.

MANLIUS.

Et je n'enfonce pas un poignard dans ton sein!

Pourquoi faut-il encor que ma main trop timide
Reconnaisse un ami dans les traits d'un perfide?
Quoi! toi, tu me trahis? L'ai-je bien entendu?

SERVILIUS.

Il est vrai, Manlius : peut-être je l'ai dû.
Peut-être, plus tranquille, aurais-tu lieu de croire
Que sans moi tes desseins auraient flétri ta gloire;
Mais enfin les raisons qui frappent mon esprit
Ne sont pas des raisons à calmer ton *dépit*,
Et je compte pour rien que Rome favorable
Me déclare innocent quand tu me crois coupable.
Je viens donc par ta main expier mon forfait.
Frappe, de mon destin je meurs trop satisfait,
Puisque ma trahison, qui sauve ma patrie,
Te sauve en même temps et l'honneur et la vie.

MANLIUS.

Toi me sauver la vie?

SERVILIUS.

Et même à tes amis.
A signer leur pardon le sénat s'est soumis.
Leurs jours sont assurés.

MANLIUS.

Et quel aveu, quel titre
De leur sort et du mien te rend ici l'arbitre?
Qui t'a dit que pour moi la vie eût tant d'attraits?
Que veux-tu que je puisse en faire désormais?
Pour m'y voir des Romains le mépris et la fable?
Pour la perdre peut-être en un sort misérable,
Ou dans une querelle, en signalant ma foi
Pour quelque ami nouveau, perfide comme toi?
Dieux! quand de toutes parts ma vive défiance
Jusqu'aux moindres périls portait ma prévoyance,
Par toi notre dessein devait être détruit,
Et par l'indigne objet dont l'amour t'a séduit!
Car je n'en doute point, ton crime est son ouvrage.
Lâche! indigne Romain, qui, né pour l'esclavage,

Sauves de fiers tyrans, soigneux de t'outrager,
Et trahis des amis qui voulaient te venger!
Quel sera contre moi l'éclat de leur colère?
Je leur ai garanti ta foi ferme et sincère;
J'ai ri de leurs soupçons, j'ai retenu leurs bras,
Qui t'allaient prévenir par ton juste trépas.
A leur sage conseil que n'ai-je pu me rendre?
Ton sang valait alors qu'on daignât le répandre:
Il aurait assuré l'effet de mon dessein;
Mais sans fruit maintenant il souillerait ma main;
Et trop vil à mes yeux pour laver ton offense,
Je laisse à tes remords le soin de ma vengeance.

Quel profond dédain dans ce vers!

Ton sang valait alors qu'on daignât le répandre.

La pièce d'ailleurs est trop connue pour avoir besoin d'une analyse plus détaillée. *Manlius* et *Venceslas* me paraissent les deux premières pièces du second rang, dans le siècle passé. L'une des deux l'emporte de beaucoup par la sagesse du plan et la versification; mais l'autre balance ces avantages par le pathétique de quelques situations.

Cependant l'éloge que j'ai fait de *Manlius*, éloge qui s'accorde en tout avec la réputation dont il jouit depuis près d'un siècle, et avec l'opinion de tous les gens de lettres que j'ai connus, m'oblige de rappeler ici la critique qu'en a faite Voltaire dans une lettre écrite en 1751 [1], et qui pourrait diminuer beaucoup de l'idée qu'on a de la pièce, si

[1] Voyez la *Correspondance générale*, t. III, édit. de Kehl, p. 328.

cette critique était aussi motivée qu'elle est dure et tranchante. Il ne m'est pas permis de laisser de côté un avis aussi digne de considération que celui de Voltaire : le lecteur jugera les objections et les réponses, et son goût et ses réflexions décideront.

Il faut savoir d'abord quelle fut l'occasion de cette censure : ce fut l'idée d'une concurrence qui dut naturellement donner un peu d'humeur et d'ombrage à un écrivain qui en était fort susceptible, et qui ne souffrait de comparaison qu'avec les maîtres en tout genre. Il avait envoyé de Berlin à Paris sa tragédie de *Rome sauvée*, à l'instant même où l'on avait remis *Manlius* pour le début du fameux Lekain, et avec beaucoup de succès. M. d'Argental hasarda de témoigner à son illustre ami quelque inquiétude sur cette coïncidence de deux pièces républicaines, roulant toutes deux sur une conspiration. Voici la réponse de Voltaire :

« Je viens de lire *Manlius ;* il a de grandes » beautés ; mais elles sont plus historiques que tra- » giques. »

Je crois le contraire : l'analyse qu'on vient de lire a dû le prouver, et l'effet constant du théâtre l'a confirmé. Ce qui est remarquable, c'est que ce même effet du théâtre a fait voir que c'étaient au contraire les beautés de *Rome sauvée* qui appartenaient plus à l'histoire qu'à la tragédie. *Manlius*, à la représentation, est bien autrement intéressant que *Catilina*, et *Catilina* nous frappe davantage à la lecture : c'est que le fond de *Manlius* est riche

en situations, et d'un bout à l'autre très-tragique, et que *Rome sauvée* est riche en développements de caractères et en traits d'éloquence. Si La Fosse avait su écrire comme Voltaire, *Manlius* serait un ouvrage du premier ordre, et *Rome sauvée* serait au nombre des chefs-d'œuvre de l'auteur, si l'intérêt répondait au style.

« A tout prendre, cette pièce ne me paraît que » la *Conspiration de Venise*, de l'abbé de Saint-» Réal, gâtée. »

Certainement La Fosse a tracé son plan sur la *Venise sauvée* d'Otway, comme celui-ci sur l'ouvrage de l'abbé de Saint-Réal. La différence des temps et des mœurs a dû en mettre une grande dans l'exécution, et une conspiration du premier siècle de la république romaine ne pouvait guère ressembler à la conspiration du marquis de Bedmar: les raisons en sont palpables pour tout homme un peu instruit. La Fosse a-t-il *gâté* le sujet en l'appropriant aux mœurs de Rome, à l'époque de Camille? C'est ce que je suis fort loin de penser. Voyons comment Voltaire essaie de soutenir cette assertion.

« 1° La conspiration n'est ni assez grande, ni assez » terrible, ni assez détaillée. »

La vérité est que Rome étant plus *grande* du temps de Cicéron et de César que du temps de Camille et de Manlius, tous les détails quelconques doivent avoir aussi plus de *grandeur*; mais ils sont dans *Manlius* tout ce qu'ils peuvent être, à moins d'être exagérés; et quant à la *terreur*, qu'on relise

la scène où Valérie, en représentant Rome livrée aux conjurés, épouvante Servilius lui-même des complots qu'il partage, et l'on verra si cette conspiration n'est pas *assez terrible*.

Il y a ici une erreur où Voltaire n'est tombé que parce qu'il avait alors sous les yeux son propre ouvrage bien plus que les principes de l'art, que d'ailleurs il connaissait mieux que personne. *Les détails* de la conjuration tiennent en effet bien plus de place chez lui que dans La Fosse : pourquoi? c'est que chez lui le danger de Rome est l'objet principal, et qu'il n'y a qu'une seule situation, celle du quatrième acte, où les principaux personnages soient eux-mêmes en danger. Mais c'est précisément l'inconvénient de sa pièce et de son plan : jamais un danger public, le danger d'un peuple, ne peut occuper et attacher long-temps, si vous n'y joignez un danger très-prochain et très-menaçant, dans la situation des personnages principaux; car les affections individuelles sont toujours plus vives, et surtout au théâtre, que les affections générales; et c'est pour cela particulièrement que, de toutes les conspirations qu'on a mises sur la scène, la plus intéressante et la plus théâtrale, de l'aveu de tous les connaisseurs, est celle de Manlius.

« 2° Manlius est d'abord le premier personnage;
» ensuite Servilius le devient. »

Non, Manlius est le *premier* jusqu'au bout. Voyez, au quatrième acte, combien il est grand avec Servilius, et combien celui-ci est au-dessous de lui, quoique Manlius soit découvert, et que Ser-

vilius n'ait rien à craindre : c'est la scène la plus imposante de la pièce. Manlius cesse-t-il d'être le *premier*, lorsqu'au cinquième acte, déjà condamné à la mort, il voit à ses pieds Servilius lui demander un pardon qu'il n'obtient qu'au prix que Manlius veut y mettre? Et quel prix! Sans doute on plaint davantage Servilius, comme on plaint la faiblesse et le repentir; mais l'admiration est toujours pour Manlius, parce qu'elle est toujours pour le courage et la hauteur de caractère. Ce reproche de Voltaire est sans aucun fondement et entièrement injuste.

« 3° Manlius, qui devait être un homme d'une » ambition respectable, propose à un nommé Ru- » tile (qu'on ne connaît pas, et qui fait l'entendu » sans aucun intérêt marqué à tout cela) de rece- » voir Servilius dans la troupe, comme on reçoit » un voleur chez les cartouchiens. »

C'est là une parodie et non pas une critique. La lecture seule de l'ouvrage suffirait pour répondre à un exposé si faux et si gratuitement injurieux. Rutile est donné dans la pièce pour un des chefs de la faction populaire, de tout temps opposée à l'aristocratie patricienne, et l'on sait que Manlius s'est mi- à la tête de cette faction, comme Camille est à la tête du sénat. Son ambition est suffisamment *respectable* dans les mœurs dramatiques, puisqu'elle n'est que la jalousie du pouvoir et de l'autorité qu'il dispute à Camille, et que ses services et ses exploits le mettent en droit de disputer. L'ambition est-elle plus *respectable* dans Catilina, scélérat qui n'a que

de l'audace et ne respire que le pillage et le massacre? A quoi pensait Voltaire quand il a oublié cette différence?

L'exécution de la scène où Servilius est reçu parmi les conjurés est énergique et terrible, et quand Rutile, pour justifier ses soupçons, dit à Manlius :

..... Sur moi de son sort un grand peuple se fie,

on conçoit assez que ce n'est pas un personnage sans importance, et que c'est par son entremise que le parti populaire a consenti à servir les projets de Manlius, qui, en sa qualité de patricien, doit être suspect au peuple. Tout est conforme aux mœurs, tout est vraisemblable, et rien ne manque à la dignité tragique.

« Manlius, ajoute Voltaire, doit être un chef im-
» périeux et absolu. »

Encore une fois, à quoi pense-t-il, lui qui sait si bien qu'un chef de parti doit ménager tout le monde, qu'un des meilleurs traits du rôle de son *Catilina* est la souplesse et la déférence qu'il montre à l'égard de Lentulus?

« 4° La femme de Servilius devine, sans aucune
» raison, qu'on veut assassiner son père, et Servi-
» lius l'avoue par une faiblesse qui n'est nullement
» tragique. »

Toutes ces censures sont pleinement démenties par la pièce même. Voyez dans la scène où Valérie arrache le secret de son mari si elle n'a pas vingt raisons pour une de soupçonner ce qui se trame,

songez à la situation où elle est, aux préparatifs secrets dont elle est témoin, à l'ascendant qu'elle a sur un homme qui l'adore, et jugez si cette scène, que l'on prétend n'être nullement *tragique*, n'est pas en effet conduite avec art, et de manière à produire l'effet qu'elle a toujours produit. Depuis quand donc un secret arraché par l'amour n'est-il plus digne de la tragédie? Eh! ce sont là *les faiblesses* qui sont théâtrales : qui devait le savoir mieux que Voltaire?

La partialité l'aveugle au point qu'il se contredit d'une ligne à l'autre. Il dit ici : « Cette *faiblesse* de » Servilius fait toute la pièce et *éclipse* absolument » Manlius. » Et un moment après : « Cet *imbécile* » de mari ne fait plus qu'un personnage aussi *insi-* » *pide* que Manlius. »

Ce ne sont pas là des raisons; ce sont des injures et des contradictions également grossières. Comment un rôle *imbécile et insipide fait-il toute la pièce*, quand la pièce réussit depuis si long-temps, quand il y a, de l'aveu du censeur, de *grandes beautés?* comment ce qui est *insipide éclipse-t-il* un personnage tel que Manlius? Une de ces *grandes beautés* est précisément la différence très-heureuse de deux rôles principaux, dont l'un intéresse par les *faiblesses* d'un cœur tendre et sensible, et dont l'autre nous attache par la grandeur de ses desseins et l'inflexibilité de son caractère. Et c'est Voltaire qui méconnaît à ce point un genre de mérite si dramatique!... Finissons cette discussion qui est affligeante, et concluons qu'il faut être bien sûr de

soi-même pour se faire juge dans sa propre cause. Tout s'explique par le résultat que Voltaire prononce en sa faveur : « J'ose croire que la pièce de » *Rome sauvée* a beaucoup plus d'unité, est plus » tragique, plus frappante et plus attachante. »

C'est ce que fort peu de gens croient, et ce que l'expérience du théâtre a démenti. Nous verrons dans la suite que *Rome sauvée* est sublime par la conception des caractères et par la versification ; mais qu'elle est fort peu *tragique*, fort peu *attachante* par le fond, et *frappante* seulement par les détails. Quant à l'*unité*, elle est observée dans les deux pièces : mais dans celle de Voltaire, les trois premiers actes sont sans action ; et dans celle de La Fosse, l'action ne languit pas un instant.

Nous avons vu ce qu'a été la tragédie dans cet âge brillant dont nous parcourons l'histoire littéraire : tournons maintenant nos regards vers un autre genre de poésie dramatique qui a pris naissance à la même époque, mais dans lequel la palme a été moins disputée. La comédie et Molière (ces deux noms disent la même chose) vont nous occuper à leur tour.

CHAPITRE VI.

De la Comédie dans le siècle de Louis XIV.

INTRODUCTION.

De la Comédie avant Molière.

L'Italie et l'Espagne, qui donnèrent long-temps des lois à notre théâtre, durent avoir sur la comédie la même influence que sur la tragédie. Nous empruntâmes aux Italiens leurs pastorales galantes et leurs bergers beaux-esprits. La *Sylvie* de Mairet, écrite dans ce genre, et qui n'est qu'un froid tissu de madrigaux subtils, de conversations en pointes et de dissertations en jeux de mots, excita dans Paris une sorte d'ivresse qui prouvait le mauvais goût dominant et servait à l'entretenir. Il ne fallut rien moins que *le Cid* pour faire tomber ce ridicule ouvrage; et quoique Chimène, en quelques endroits, eût elle-même payé le tribut à cette mode contagieuse de faire de l'amour un effort d'esprit, cependant la vérité des sentiments répandus dans ce rôle et dans celui de Rodrigue avertit le cœur des plaisirs qu'il lui fallait, et de cette espèce de mensonge qu'un art mal entendu voulait substituer à la nature. Les pointes commencèrent à tomber, mais

lentement : comme elles se soutenaient dans les sociétés qui donnaient le ton, le théâtre n'en était pas encore purgé, à beaucoup près, et ce furent *les Précieuses ridicules* et *les Femmes savantes* qui portèrent le dernier coup. Les théâtres étrangers avaient communiqué au nôtre bien d'autres vices non moins révoltants. Les farceurs italiens, qui avaient un théâtre à Paris, où jouait Molière dans le temps même qu'il commençait à élever le sien, nous avaient accoutumés à leurs rôles de charges, à leurs caricatures grotesques; et si les arlequins et les scaramouches leur restaient en propre, nous les avions remplacés par des personnages également factices, par des bouffons grossiers qui parlaient à peu près le langage de D. Japhet. Le burlesque plus ou moins marqué était la seule manière de faire rire. Les *capitans*, sorte de poltrons qui contrefaisaient les héros, comme nos Gilles de la foire contrefont les sauteurs, recevaient des coups de bâton sur la scène en parlant des empereurs qu'ils avaient détrônés, et des couronnes qu'ils distribuaient. Des personnages de ce genre firent réussir long-temps *les Visionnaires* de Desmarets, détestable pièce que la sottise et l'envie osèrent encore opposer aux premiers ouvrages de Molière. Corneille, entraîné par l'exemple, ne manqua pas de mettre dans son *Illusion comique* un *capitan Matamore*, qui débute par ces vers qu'il adresse à son valet :

Il est vrai que je rêve, et ne saurais résoudre
Lequel des deux je dois le premier mettre en poudre,

Du grand-sophi de Perse ou bien du grand-mogol.

. . . .

Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons et gagne les batailles.
Mon courage invaincu, contre les empereurs,
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs.
D'un seul commandement que je fais aux trois Parques,
Je dépeuple l'état des plus heureux monarques.
La foudre est mon canon, les destins mes soldats.
Je couche d'un revers mille ennemis à bas.
D'un souffle je réduis leurs projets en fumée,
Et tu m'oses parler cependant d'une armée!
Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars.
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards,
Veillaque!..... toutefois je songe à ma maîtresse.
Ce penser m'adoucit : va, ma colère cesse,
Et ce petit archer, qui dompte tous les dieux,
Vient de chasser la mort qui logeait dans mes yeux.

Ces puériles extravagances, et les turlupinades de toute espèce étaient alors ce qu'on appelait de la comédie. Les *Jodelets*, les paysans bouffons, les valets faisant grotesquement le rôle de leurs maîtres, les bergers à qui l'amour avait tourné la tête, comme à Don Quichotte, parlaient un jargon bizarre, mêlé des quolibets de la halle, et d'un néologisme emphatique. On retrouve jusque dans *la Princesse d'Élide*, divertissement que Molière fit pour la cour, un de ces paysans facétieux, nommé Moron, que l'auteur met dans la liste des personnages, sous le nom du *plaisant* de la princesse : il y en a un autre du même genre dans un opéra de Quinault. C'était un reste du goût dépravé qui avait régné depuis la renaissance des lettres, et de cette

mode ancienne d'avoir dans les cours ce qu'on nommait *le fou du prince*. En un mot, on reproduisait, sous toutes les formes, les personnages hors de la nature, comme les seuls qui pussent faire rire; parce qu'on n'avait pas encore imaginé que la comédie dût faire rire les spectateurs de leur propre ressemblance. Ces rôles postiches étaient distribués dans les canevas espagnols ou italiens, et dans des intrigues qui roulaient toutes sur le même fond, composées d'une foule d'incidents merveilleux, de travestissements, de suppositions de nom, de sexe et de naissance, de méprises de toute espèce. La coutume qu'avaient alors les femmes de porter des masques ou des coiffes abattues favorisait toutes ces machines qui produisent quelquefois de la surprise ou font rire un moment, mais qui ne peuvent jamais attacher, parce que tout s'y passe aux dépens du bon sens, et que, dans toutes ces inventions si péniblement combinées, il n'y a rien, ni pour l'esprit, ni pour la raison. Une grossièreté plate et licencieuse, ou des fadeurs soporifiques, formaient un dialogue qui répondait à tout le reste. Un *Bertrand de Cigarral* disait à sa prétendue :

> Oh ça ! voyons un peu quelle est votre figure,
> Et si vous n'êtes point de laide regardure.
> Elle a l'œil, à mon gré, mignardement hagard.

Et en lui présentant sa main, qu'elle repoussait avec dégoût, il disait :

> Ce n'est rien, ce n'est qu'un peu de gale.

Je tâche à lui jouer pourtant d'un mauvais tour;
Je me frotte d'onguent cinq à six fois le jour.
Il ne m'en coûte rien : moi-même j'en sais faire;
Mais elle est à l'épreuve, et comme héréditaire.
Si nous avons lignée, elle en pourra tenir;
Mon père en mon jeune âge eut soin de m'en fournir.
Ma mère, mon aïeul, mes oncles et mes tantes
Ont été de tout temps et *galants* et *galantes*.
C'est un droit de famille où chacun a sa part;
Quand un de nous en manque, il passe pour bâtard.

Tel est le ton de la plaisanterie qu'on applaudissait alors, et il ne faut pas nous en scandaliser, il n'y a guère plus de vingt ans qu'on a remis un *Baron d'Albicrac*, du même auteur, et qui, d'un bout à l'autre, est dans le même goût :

Ah! petite dodue!
Pour un peu d'embonpoint vous faites l'entendue.
Ah, parbleu! s'il ne tient qu'à vous montrer du gras,
Je m'en vais vous montrer.....

Et ces platitudes dégoûtantes faisaient beaucoup rire, et attiraient la foule, comme fait encore aujourd'hui *Don Japhet*. Rotrou, Thomas Corneille, Boisrobert, d'Ouville et tant d'autres avaient mis à contribution toutes les *journées espagnoles* et toutes les parades italiennes, et l'on n'avait encore qu'une seule pièce d'un ton raisonnable, et qui, malgré ses défauts, sut plaire aux honnêtes gens, *le Menteur* de P. Corneille.

SECTION PREMIÈRE.

De Molière.

L'éloge d'un écrivain est dans ses ouvrages; on pourrait dire que l'éloge de Molière est dans ceux des écrivains qui l'ont précédé et qui l'ont suivi, tant les uns et les autres sont loin de lui. Des hommes de beaucoup d'esprit et de talent ont travaillé après lui, sans pouvoir ni lui ressembler ni l'atteindre. Quelques-uns ont eu de la gaieté, d'autres ont su faire des vers, plusieurs même ont peint des mœurs; mais la peinture de l'esprit humain a été l'art de Molière, c'est la carrière qu'il a ouverte et qu'il a fermée: il n'y a rien en ce genre, ni avant lui ni après.

Molière est certainement le premier des philosophes moralistes. Je ne sais pas pourquoi Horace, qui avait tant de jugement, veut aussi donner ce titre à Homère. Avec tout le respect que j'ai pour Horace, en quoi donc Homère est-il si philosophe? Je le crois grand poëte, parce que j'apprends qu'on récitait ses vers après sa mort, et qu'on l'avait laissé mourir de faim pendant sa vie; mais je crois qu'en fait de vérités, il y a peu à gagner avec lui. Horace conclut de son poëme de *l'Iliade* que les peuples paient toujours les sottises des rois; c'est la conclusion de toutes les histoires.

Mais Molière est, de tout ceux qui ont jamais écrit, celui qui a le mieux observé l'homme, sans

annoncer qu'il observait; et même il a plus l'air de le savoir par cœur que de l'avoir étudié. Quand on lit ses pièces avec réflexion, ce n'est pas de l'auteur qu'on est étonné, c'est de soi-même.

Molière n'est jamais fin; il est profond, c'est-à-dire que, lorsqu'il a donné son coup de pinceau, il est impossible d'aller au-delà. Ses comédies, bien lues, pourraient suppléer à l'expérience, non pas parce qu'il a peint des ridicules qui passent, mais parce qu'il a peint l'homme qui ne change point. C'est une suite de traits dont aucun n'est perdu : celui-ci est pour moi, celui-là est pour mon voisin; et ce qui prouve le plaisir que procure une imitation parfaite, c'est que mon voisin et moi nous rions de très-bon cœur de nous voir ou sots, ou faibles, ou impertinents, et que nous serions furieux, si l'on nous disait d'une autre façon la moitié de ce que nous dit Molière.

Eh! qui t'avait appris cet art, homme divin? T'es-tu servi de Térence et d'Aristophane, comme Racine se servait d'Euripide; Corneille, de Guillin de Castro, de Calderon et de Lucain; Boileau, de Juvénal, de Perse et d'Horace? Les anciens et les modernes t'ont-ils fourni beaucoup? Il est vrai que les canevas italiens et les romans espagnols t'ont guidé dans l'intrigue de tes premières pièces; que, dans ton excellente farce de Scapin, tu as pris à Cyrano le seul trait comique qui se trouve chez lui; que, dans *le Tartufe*, tu as mis a profit un passage de Scarron; que l'idée principale du sujet de *l'École des Femmes* est tirée aussi d'une

Nouvelle du même auteur; que, dans *le Misanthrope*, tu as traduit une douzaine de vers de Lucrèce; mais toutes tes grandes productions t'appartiennent, et surtout l'esprit général qui les distingue n'est qu'à toi. N'est-ce pas toi qui as inventé ce sublime *Misanthrope*, *le Tartufe*, *les Femmes savantes*, et même *l'Avare*, malgré quelques traits de Plaute que tu as tant surpassé? Quel chef-d'œuvre que cette dernière pièce! Chaque scène est une situation, et l'on a entendu dire à un avare de bonne foi qu'il y avait beaucoup à profiter dans cet ouvrage, et qu'on en pouvait tirer *d'excellents principes d'économie.*

Et *les Femmes savantes!* Quelle prodigieuse création! quelle richesse d'idées sur un fond qui paraissait si stérile! Quelle variété de caractères! Qu'est-ce qu'on mettra au-dessus du bonhomme Chrysale, qui ne permet à Plutarque d'être chez lui que pour garder *ses rabats?* et cette charmante Martine, qui ne dit pas un mot dans son patois qui ne soit plein de sens? Quant à la lecture de Trissotin, elle est bien éloignée de pouvoir perdre aujourd'hui de son mérite : les lecteurs de société retracent souvent la scène de Molière, avec cette différence que les auteurs ne s'y disent pas d'injures, et ne se donnent pas des rendez-vous chez Barbin : ils sont aujourd'hui plus fins et plus polis, et en savent beaucoup davantage.

Oublierons-nous, dans *les Femmes savantes*, un de ces traits qui confondent? c'est le mot de Vadius, qui, après avoir parlé comme un sage sur

la manie de lire ses vers, met gravement la main à la poche, en tire le cahier qui probablement ne le quitte jamais : *voici de petits vers.* C'est un de ces endroits où l'acclamation est universelle; j'ai vu des spectateurs saisis d'une surprise réelle; ils avaient pris Vadius pour le sage de la pièce.

Ces sortes de méprises sont ordinairement des triomphes pour l'auteur comique : ce fut pourtant une méprise semblable qui contribua beaucoup à faire tomber le *Misanthrope.* Il est dangereux en tout genre d'être trop au-dessus de ses juges; et nous avons vu que Racine s'en aperçut dans *Britannicus.* On n'en savait pas encore assez pour trouver le sonnet d'Oronte mauvais : ce sonnet d'ailleurs est fait avec tant d'art, il ressemble si fort à ce qu'on appelle de l'esprit, il réussirait tant aujourd'hui dans des soupers qu'on appelle charmants, que je trouve le parterre excusable de s'y être trompé. Mais s'il avait été assez raisonnable pour en savoir gré à l'auteur, je l'admirerais presque autant que Molière.

Cette injustice nous valut *le Médecin malgré lui.* Molière, tu riais bien, je crois, au fond de ton âme, d'être obligé de faire une bonne farce pour faire passer un chef-d'œuvre. Te serais-tu attendu à trouver de nos jours un censeur rigoureux qui reproche amèrement à ton *Misanthrope* de faire rire? Il ne voit pas que le prodige de ton art est d'avoir montré *le Misanthrope* de manière qu'il n'y a personne, excepté le méchant, qui ne voulût être Alceste avec ses ridicules. Tu honorais la vertu en

lui donnant une leçon, et Montausier a répondu il y a long-temps à l'orateur genevois.

Est-il vrai qu'il a fallu que tu fisses l'apologie du *Tartufe?* Quoi! dans le moment où tu t'élevais au-dessus de ton art et de toi-même, au lieu de trouver des récompenses, tu as rencontré la persécution! A-t-on bien compris même de nos jours ce qu'il t'a fallu de courage et de génie pour concevoir le plan de cet ouvrage, et l'exécuter dans un temps où le faux zèle était si puissant, et savait si bien prendre les couleurs de la religion qui le désavoue? C'est dans ce temps que tu as entrepris de porter un coup mortel à l'hypocrisie, qui en effet ne s'en est pas relevée: c'est un vice dont l'extérieur au moins a depuis passé de mode; mais il a été remplacé par l'hypocrisie de *morale*, de *sensibilité*, de *philosophie*, qui elle-même a fait place à l'impudence *révolutionnaire*.

Qu'est-ce qui égale Racine dans l'art de peindre l'amour? C'est Molière (dans la proportion que comporte la différence absolue des deux genres). Voyez les scènes des amants dans *le Dépit amoureux*, premier élan de son génie; dans *le Misanthrope*, entendez Alceste s'écrier: *Ah! traîtresse*, quand il ne croit pas un mot de toutes les protestations d'amour que lui fait Célimène, et que pourtant il est enchanté qu'elle les lui fasse: dans *le Tartufe*, relisez toute cette admirable scène où deux amants viennent de se raccommoder, et où l'un des deux, après la paix faite et scellée, dit pour première parole:

Ah çà, n'ai-je pas lieu de me plaindre de vous?

Revoyez cent traits de cette force, et, si vous avez aimé, vous tomberez aux genoux de Molière, et vous répéterez ce mot de Sadi : *Voilà celui qui sait comme on aime.*

Qui est-ce qui égale Racine dans le dialogue? qui est-ce qui a un aussi grand nombre de ces vers pleins, de ces vers nés, qui n'ont pas pu être autrement qu'ils ne sont; qu'on retient dès qu'on les entend, et que le lecteur croit avoir faits? C'est encore Molière. Quelle foule de vers charmants! quelle facilité! quelle énergie! surtout quel naturel! Ne cessons de le dire : le naturel est le charme le plus sûr et le plus durable; c'est lui qui les fait aimer; c'est le naturel qui rend les écrits des anciens si précieux, parce que, maniant un idiome plus heureux que le nôtre, ils sentaient moins le besoin de l'esprit; c'est le naturel qui distingue le plus les grands écrivains, parce qu'un des caractères du génie est de produire sans effort; c'est le naturel qui a mis La Fontaine, qui n'inventa rien, à côté des génies inventeurs, enfin c'est le naturel qui fait que les *Lettres d'une mère à sa fille* sont quelque chose, et que celles de Balzac, de Voiture, et la déclamation et l'affectation en tout genre sont, comme dit Sosie, *rien ou peu de chose.*

Les crispins de Regnard, les paysans de Dancourt, font rire au théâtre; Dufresny étincelle d'esprit dans sa tournure originale; *le Joueur* et *le*

Légataire sont d'excellentes comédies; *le Glorieux*, *la Métromanie* et *le Méchant*, ont des beautés d'un autre ordre, mais rien de tout cela n'est Molière : il a un trait de physionomie qu'on n'attrape point: on le retrouve jusque dans ses moindres farces, qui ont toujours un fond de vérité et de morale. Il plaît autant à la lecture qu'à la représentation, ce qui n'est arrivé qu'à Racine et à lui; et même, de toutes les comédies, celles de Molière sont à peu près les seules que l'on aime à relire. Plus on connaît Molière, plus on l'aime; plus on étudie Molière, plus on l'admire : après l'avoir blâmé sur quelques articles, on finit par être de son avis : c'est qu'alors on en sait davantage. Les jeunes gens pensent communément qu'il charge trop : j'ai entendu blâmer *le pauvre homme!* répété si souvent. J'ai vu depuis précisément la même scène, et plus forte encore, et j'ai compris que, lorsqu'on peignait des originaux pris dans la nature, et non pas, comme autrefois, des êtres imaginaires, l'on ne pouvait guère charger ni les ridicules ni les passions.

SECTION II.

Précis sur différentes pièces de Molière.

Après l'avoir caractérisé en général, jetons un coup d'œil rapide sur chacune de ses pièces, ou du moins sur le plus grand nombre, car toutes ne sont pas dignes de lui. *Mélicerte*, *la Princesse d'Élide*, *les Amants magnifiques*, ne sont pas des

comédies; ce sont des ouvrages de commande, des fêtes pour la cour, ou l'on ne retrouve rien de Molière. Un écrivain supérieur est quelquefois obligé de descendre à ces sortes d'ouvrages, qui ont pour objet de faire valoir d'autres talents que les siens, en amenant des danses, des chants et des spectacles. On ferait peut-être mieux de ne pas lui demander ce que tout le monde peut faire, et ce qui ne peut compromettre que lui; mais en ce genre, comme dans tout autre, il n'est pas rare d'employer les grands hommes aux petites choses, et les petits hommes aux grandes; l'on envoyait Villars faire la paix avec Cavalier, et Taillard combattre Eugène et Marlborough. Ainsi, le génie est forcé de sacrifier sa gloire pour obtenir la protection; et si Molière n'eût pas arrangé des ballets pour la cour, peut-être que *le Tartufe* n'aurait pas trouvé un protecteur dans Louis XIV.

Au reste, quoique le talent n'aime pas à être commandé, il se tire quelquefois heureusement de cette espèce de contrainte, et si l'auteur de *Zaïre* ne se retrouve pas dans *le Temple de la Gloire* et dans *la Princesse de Navarre*, qui ont passé avec les fêtes où ils ont été représentés, Racine fit *Bérénice* pour madame Henriette, *Athalie* pour Saint-Cyr; et Molière à qui l'on ne donna que quinze jours pour composer et faire apprendre *les Fâcheux*, qui furent joués à Vaux devant le roi, n'en fit pas à la vérité un ouvrage régulier, puisqu'il n'y a ni plan ni intrigue, mais du moins la meilleure de ces pièces qu'on appelle

comédies à tiroir. Chaque scène est un chef-d'œuvre : c'est une suite d'originaux supérieurement peints. La *partie de chasse* et la *partie de piquet* sont des prodiges de l'art de raconter en vers. L'homme qui veut mettre toute la France en ports de mer est la meilleure critique de la folie des faiseurs de projets. La dispute des deux femmes sur cette question si souvent agitée, s'il faut qu'un véritable amant soit jaloux ou ne soit pas jaloux, est le sujet d'une scène charmante, pleine d'esprit et de raison, et qui montre ce que pouvaient devenir, sous la plume d'un grand écrivain, ces questions de l'ancienne cour d'amour, qui étaient si ridicules quand Richelieu les faisait traiter devant lui dans la forme des thèses de théologie.

Molière ne fut pas si heureux dans *le Prince jaloux*, ou *D. Garcie de Navarre*, espèce de tragi-comédie, mauvais genre qui était fort à la mode, et qu'il eut la faiblesse d'essayer, parce que ses ennemis lui avaient reproché de ne pas savoir travailler dans *le genre sérieux.* On appelait ainsi un mélange de conversation et d'aventures de roman que la galanterie espagnole avait mis en vogue, comme on donnait le nom de comédies à des farces extravagantes.

Molière, qui avait un talent trop vrai pour réussir dans un genre faux, apprit depuis à ses détracteurs, quand il fit *le Misanthrope*, *le Tartufe* et *les Femmes savantes*, que les comédies de caractère et de mœurs étaient le vrai *genre sérieux;* mais il ne leur apprit pas à y réussir comme lui.

Il faut bien lui pardonner si, dans ses deux premières pièces, *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*, il suivit la route vulgaire avant d'en frayer une nouvelle. Les ressorts forcés et la multiplicité d'incidents dénués de toute vraisemblance excluent ces deux pièces du rang des bonnes comédies. Il y a même une inconséquence marquée dans le plan de *l'Étourdi* : c'est que, son valet ne lui faisant point part des fourberies qu'il médite, il est tout simple que le maître les traverse sans être taxé d'étourderie. On voit trop que l'auteur voulait à toute force amener *des contre-temps* : aussi a-t-il joint ce titre à celui de *l'Étourdi;* ce qui ne répare point le vice du sujet. Mais si les plans de Molière étaient encore aussi défectueux que ceux de ses contemporains, il avait déjà sur eux un grand avantage : c'était un dialogue plus naturel et plus raisonnable, et un style de meilleur goût. Ce mérite et la gaieté du rôle de Mascarille ont soutenu cette pièce au théâtre, malgré tous ses défauts. Il n'y en a pas moins dans *le Dépit amoureux* : le sujet est absolument incroyable. Toute l'intrigue roule sur une supposition inadmissible, qu'un homme s'imagine être marié avec la femme qu'il aime, le lui soutienne à elle-même, et soit marié en effet avec une autre. Dans l'état des choses, tel que l'auteur l'établit, et tel que la décence ne permet pas même de le rapporter ici, cette méprise est impossible. Il fallait que l'on fût bien accoutumé à compter pour rien le bon sens et les bienséances, puisque la plupart des pièces du temps n'étaient ni plus vrai-

semblables ni plus décentes. C'est pourtant dans cet ouvrage, dont le fond est si vicieux, que Molière fit voir les premiers traits du talent qui lui était propre. Deux scènes dont il n'y avait point de modèle, et que lui seul pouvait faire, celle de la brouillerie des deux amants et du valet avec la suivante, annonçaient l'homme qui allait ramener la comédie à son but, à l'imitation de la nature. Elles sont si parfaites, à deux ou trois vers près, qu'elles ont suffi pour faire vivre l'ouvrage; et ces deux scènes valent mieux que beaucoup de comédies.

Dès son troisième ouvrage, il sortit entièrement de la route tracée, et en ouvrit une où personne n'osa le suivre. *Les Précieuses ridicules,* quoique ce ne fût qu'un acte sans intrigue, firent une véritable révolution : l'on vit pour la première fois sur la scène le tableau d'un ridicule réel et la critique de la société. Elles furent jouées quatre mois de suite avec le plus grand succès. Le jargon des mauvais romans, qui était devenu celui du beau monde; le galimatias sentimental, le phébus des conversations, les compliments en métaphores et en énigmes, la galanterie ampoulée, la recherche des jeux de mots, toute cette malheureuse dépense d'esprit, pour n'avoir pas le sens commun, fut foudroyée d'un seul coup. Un comédien corrigea la cour et la ville, et fit voir que c'est le bon esprit qui enseigne le bon ton que ceux qu'on appelle les gens du monde croient posséder exclusivement. Il fallut convenir que Molière avait raison; et quand

il montra le miroir, il fit rougir ceux qui s'y regardaient. Tout ce qu'il avait censuré disparut bientôt, excepté les jeux de mots, sorte d'esprit trop commode pour que ceux qui n'en ont pas d'autre puissent se résoudre à y renoncer.

Quand on lit ce passage de Molière, « La belle » chose de faire entrer aux conversations du Lou- » vre de vieilles équivoques ramassées parmi les » boues des Halles et de la place Maubert! La jolie » façon de plaisanter pour les courtisans! Et qu'un » homme montre d'esprit lorsqu'il vient vous dire, » *Madame, vous êtes dans la Place Royale, et tout* » *le monde vous voit de trois lieues de Paris*, *car* » *chacun vous voit de bon œil!* à cause que Bonneuil » est un village à trois lieues de Paris : cela n'est-il » pas bien galant et bien spirituel? » ne dirait-on pas que ce morceau a été écrit hier?

Il faut sans doute estimer le grand sens de ce vieillard qui, à la représentation des *Précieuses*, cria du milieu du parterre : *Courage, Molière! voilà la bonne comédie.* Mais en vérité j'admire Ménage, qui en sortant dit à Chapelain : *Monsieur, nous admirions, vous et moi, toutes les sottises qui viennent d'être si finement et si justement critiquées.* Le mot de l'homme du parterre n'était que le suffrage de la raison; l'autre était le sacrifice de l'amour-propre, et le plus grand triomphe de la vérité.

Si Molière, après avoir connu la bonne comédie, revint encore au bas comique dans son *Sganarelle*, qui ne se joue plus; si l'on en revoit quelques traces dans de meilleures pièces, surtout dans

les scènes de valets, il faut l'attribuer au métier qu'il faisait, aux circonstances où il se trouvait, à l'habitude de jouer avec des acteurs accoutumés depuis long-temps à divertir la populace en la servant selon son goût. L'homme de génie était aussi chef de troupe, et les principes de l'un étaient quelquefois subordonnés aux intérêts de l'autre. C'est dans ce temps qu'il fit quelques-unes de ces petites pièces que lui-même condamna depuis à l'oubli, et dont il ne reste que les titres, *le Docteur amoureux, le Maître d'école, les Docteurs rivaux*. *L'École des Maris* fut le premier pas qu'il fit dans la science de l'intrigue. Ce n'est pas, comme dans *Sganarelle,* un amas d'incidents arrangés sans vraisemblance pour produire des méprises sans effet; c'est une pièce parfaitement intriguée, où le jaloux est dupé sans être un sot, où la finesse réussit parce qu'elle ressemble à la bonne foi, et où celui qu'on trompe n'est jamais plus heureux que lorsqu'il est trompé. Boccace et d'Ouville en ont fourni les situations principales; mais ce qu'on emprunte d'un conte diminue seulement le mérite de l'invention sans ôter rien au mérite de l'ensemble dramatique, dont la difficulté est sans comparaison plus grande. De plus, il y a ici, ce qui alors n'était pas plus connu, de la morale et des caractères. Le contraste des deux tuteurs, dont l'un traite sa pupille et sa future avec une indulgence raisonnable, et l'autre avec une rigueur outrée et bizarre : ce contraste, dont les effets sont très-comiques, donne une leçon très-sérieuse et sagement adaptée au sys-

tème de nos mœurs, qui, accordant aux femmes une liberté décente, rend inconséquents et absurdes ceux qui voudraient faire de l'esclavage le garant de la vertu. Quand Lisette dit si gaiement :

En effet, tous ces soins sont des choses infâmes.
Sommes-nous chez les Turcs, pour renfermer les femmes?
Car on dit qu'on les tient esclaves en ce lieu,
Et que c'est pour cela qu'ils sont maudits de Dieu ;

Lisette fait rire ; mais, tout en riant, elle dit une chose très-sensée, et ne fait que confirmer en style de soubrette ce qu'Ariste a dit en homme sage. En effet, du moment où les femmes sont libres parmi nous, sur la foi de leur éducation et de leur honnêteté, il est sûr que des précautions tyranniques sont une marque de mépris pour elles ; et, sans parler de l'injustice et de l'offense, quelle contradiction plus choquante que de commencer par les avilir pour leur donner des sentiments de vertu ! Point de milieu : il faut ou les enfermer comme font les Turcs, ou s'y fier comme font les Français. C'est ce qui signifie cette saillie de Lisette, et il faut être Molière pour donner tant de raison à une soubrette.

Le dénoûment achève la leçon. La pupille d'Ariste, qu'il a eu soin de ne point gêner sur les goûts innocents de son âge, tient une conduite irréprochable, et finit par épouser son tuteur. L'autre, qu'on a traitée en esclave, risque des démarches aussi hardies que dangereuses, que sa situation excuse, et que la probité de son amant justifie. Elle l'épouse aussi ; mais on voit tout ce qu'elle

avait à craindre s'il n'eût pas été honnête homme, et que ce surveillant intraitable, qui se croyait le modèle des instituteurs, n'allait à rien moins qu'à causer la perte entière d'une jeune personne confiée à ses soins, et qu'il voulait épouser. De tels ouvrages sont l'école du monde, et leur utilité se perpétue avec eux; mais, si la bonne comédie peut se glorifier de ce beau titre, c'est à Molière qu'elle le doit.

L'École des Femmes n'est pas moins instructive: la conduite n'en est pas si régulière, mais le comique en est plus fort. L'auteur a indiqué lui-même le défaut le plus sensible de sa pièce, par ce vers que dit Horace au vieil Arnolphe, lorsqu'il le rencontre dans la rue pour la troisième fois :

La place m'est heureuse à vous y *rencontrer*.

Faire *rencontrer* ainsi Horace et Arnolphe à point nommé, trois fois de suite, c'est trop montrer le besoin qu'on en a pour les confidences qui font aller la pièce, comme aussi le besoin d'un dénoûment se fait trop sentir par l'arrivée des deux vieillards, l'un père d'Horace, et l'autre père d'Agnès, qui ne viennent au cinquième acte que pour faire un mariage. On a beau abréger au théâtre le long roman qu'ils racontent en dialogue pour expliquer leurs aventures, j'ai toujours vu qu'on n'écoutait même pas le peu qu'on en dit, parce que l'on est d'accord avec l'auteur pour ôter Agnès des mains d'Arnolphe, n'importe comment et la donner au jeune homme qu'elle aime. On a re-

proché à Molière quelques dénoûments semblables : c'est un défaut, sans doute, et il faut tâcher de l'éviter; mais je crois cette partie bien moins importante dans la comédie que dans la tragédie. Comme celle-ci offre de grands intérêts à démêler, on fait la plus sérieuse attention à la manière dont l'action se termine; mais, comme dans la comédie il ne s'agit ordinairement que d'un mariage en dernier résultat, divertissez pendant cinq actes et amenez le mariage comme il vous plaira, le spectateur ne s'y rendra pas difficile, et je garantis le succès.

Le choix d'une place publique pour le lieu de la scène occasione aussi quelques autres invraisemblances; par exemple, celle du sermon sur les devoirs du mariage, qu'Arnolphe devait faire dans sa maison bien plus naturellement que dans la rue; mais ce sermon est d'un sérieux si plaisant, d'une tournure si originale, qu'il importe peu où il se fasse, pourvu qu'on l'entende.

Les défauts dont je viens de parler disparaissent au milieu du bon comique et de la vraie gaieté dont cette pièce est remplie. Situations, caractères, incidents, dialogue, tout concourt à ce grand objet de la comédie, d'instruire en divertissant. Il n'y a point d'auteur qui fasse plus rire et qui fasse plus penser : quelle réunion plus heureuse et plus sûre! et si la vérité est par elle-même triste et sévère, quel art charmant que celui qui la rend si agréable! Le rire est, sans doute, l'assaisonnement de l'instruction et l'antidote de l'ennui; mais il y a

au théâtre plusieurs sortes de rire. Il y a d'abord le rire qui naît des méprises, des saillies, des facéties, et qui ne tient qu'à la gaieté : c'est le plus souvent celui de Regnard. Quand le Ménechme provincial est pris pour son frère l'officier par un créancier importun qui se dit syndic et marguillier, et qu'impatienté de ses poursuites, il dit à Valentin :

> Laisse-moi lui couper le nez,

et que Valentin répond froidement :

> Laissez-le aller :
> Que feriez-vous, monsieur, du nez d'un marguillier ?

la méprise et le mot font rire, et l'on dit : Que cela est gai ! Il y a ensuite le gros rire qu'excite la farce : Patelin, par exemple, lorsqu'il contrefait le malade, et que, feignant de prendre M. Guillaume pour son apothicaire, il lui dit : « Ne me donnez plus de » ces vilaines pilules, elles ont failli me faire rendre » l'âme, » et que M. Guillaume, toujours occupé de son affaire, répond brusquement : « Eh ! je voudrais » qu'elles t'eussent fait rendre mon drap. » On rit, et l'on dit : Que cela est bouffon ! Il y a même encore le rire qu'excite le burlesque, tel que D. Japhet quand il appelle son valet :

> Don Pascal Zapata,
> Ou Zapata Pascal, car il n'importe guère
> Que Pascal soit devant, ou Pascal soit derrière.

On rit, et l'on dit : Que cela est fou ! Je ne sais si je dois parler du sourire que fait venir au bord des lèvres la finesse des petits aperçus, tels que

ceux de Marivaux; car celui-là est si froid, qu'il se concilie fort bien avec le bâillement. Enfin, il y a le rire né de cet excellent comique qui montre le ridicule de nos faiblesses et de nos travers, et qui fait qu'après avoir ri de bon cœur, on dit à part soi : Que cela est vrai! Ainsi, lorsqu'on voit Arnolphe, bien convaincu qu'Agnès aime Horace, faire aux pieds d'une enfant cent extravagances, quand on l'entend la conjurer d'avoir de l'amour pour lui, lui dire :

Mon pauvre petit cœur, tu le peux si tu veux.
Écoute seulement ce soupir amoureux;
Vois ce regard mourant, contemple ma personne,
Et quitte ce morveux et l'amour qu'il te donne.
C'est quelque sort qu'il faut qu'il ait jeté sur toi,
Et tu seras cent fois plus heureuse avec moi;
. . . .

quand ce barbon jaloux va jusqu'à dire à cette même enfant, qu'il faisait trembler un moment auparavant :

Tout comme tu voudras tu pourras te conduire :
Je ne m'explique point, et cela, c'est tout dire;

quand, tout honteux lui-même de s'oublier à ce point, il se dit à part :

Jusqu'où la passion peut-elle faire aller!

et que, malgré cette réflexion si juste, il continue :

Enfin à mon amour rien ne peut s'égaler.
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate?
Me veux-tu voir pleurer? Veux-tu que je me batte?
Veux-tu que je m'arrache un côté de cheveux?

tout le monde éclate de rire à la vue d'une pareille folie. Mais ce n'est pas tout; la réflexion vous dit un moment après : Voilà pourtant à quel excès de délire et d'avilissement on peut se porter quand on est assez faible pour aimer dans un âge où il faut laisser l'amour aux jeunes gens. La leçon est importante : elle pourrait fournir un beau chapitre de morale; mais aurait-il l'effet de la scène de Molière ?

Le sujet de *l'École des Femmes* contient une autre instruction non moins utile. L'auteur avait fait voir, dans *l'École des Maris*, l'imprudence et le danger d'élever les jeunes personnes dans une contrainte trop rigoureuse : il fait voir ici ce qu'on risque à les élever dans l'ignorance, et à se persuader qu'en leur ôtant toute connaissance et toute lumière, on leur donnera d'autant plus de sagesse, qu'elles auront moins d'esprit. L'idée de ce système absurde, qui est celui d'Arnolphe, se trouve dans une nouvelle de Scarron, tirée de l'espagnol, qui a pour titre *la Précaution inutile.* Un gentilhomme grenadin, nommé D. Pèdre, est précisément dans les mêmes préjugés qu'Arnolphe. Il fait élever sa future dans l'imbécillité la plus complète; il tient à peu près les mêmes propos qu'Arnolphe, et une femme de fort bon sens les combat à peu près par les mêmes motifs que fait valoir l'ami d'Arnolphe, l'homme raisonnable de la pièce, si ce n'est que dans Molière le pour et le contre est développé avec une supériorité de style et de comique dont Scarron ne pouvait pas appro-

cher. Il y a pourtant dans ce dernier un trait d'humeur et de caractère que Molière a jugé assez bon pour se l'approprier. J'aimerais mieux, dit le gentilhomme espagnol, une femme laide et qui serait fort sotte, qu'une fort belle qui aurait de l'esprit. Et, dans *l'École des Femmes*, Crysale dit :

Une femme stupide est donc votre marotte !

Arnolphe répond :

Tant, que j'aimerais mieux une laide fort sotte
Qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit.

Rien n'est plus propre à la comédie que ces sortes de personnages, en qui un principe faux est devenu un travers d'esprit habituel, et qui sont au point d'être dans l'ordre moral ce que les corps contrefaits sont dans l'ordre physique. Il arrive à notre Grenadin de Scarron ce qui doit arriver ; car il est clair que, pour suivre son devoir, il faut au moins le connaître, mais que, pour s'en écarter, il n'est pas nécessaire de rien savoir. Aussi, quand il se trouve la dupe de la bêtise de sa femme, il est avec elle dans le même cas que le jaloux Arnolphe avec Agnès : il ne lui reste pas même le droit de faire des reproches, puiqu'on n'est pas à portée de les comprendre. C'est une des sources du comique de la pièce, que cette ignorance ingénue d'Agnès, qui fait très-naïvement des aveux qui mettent Arnolphe au désespoir sans qu'il puisse même se plaindre d'elle ; et quand elle a tout conté, et qu'il lui dit, en parlant du jeune Horace :

Mais pour guérir du mal qu'il dit qui le possède,
N'a-t-il pas exigé de vous d'autre remède?

Elle répond :

Non : vous pouvez juger, s'il en eût demandé,
Que, pour le secourir, j'aurais tout accordé.

Ce dernier trait est le plus fort de vérité et de morale; car, quoiqu'elle dise la chose la plus étrange dans la bouche d'une jeune fille, on sent qu'il est impossible qu'elle réponde autrement. Tout ce rôle d'Agnès est soutenu d'un bout à l'autre avec la même perfection. Il n'y a pas un mot qui ne soit de la plus grande ingénuité, et en même temps de l'effet le plus saillant : tout est à la fois et de caractère et de situation, et cette réunion est le comble de l'art. La lettre qu'elle écrit à Horace est admirable : ce n'est autre chose que le premier instinct, le premier aperçu d'une âme neuve et sensible, et la manière dont elle parle de son ignorance fait voir que cette ignorance n'est chez elle qu'un défaut d'éducation, et nullement un défaut d'esprit, et que, si on ne lui a rien appris, on n'a pas dû du moins en faire une sotte. Quelle leçon elle donne au tuteur qui l'a si mal élevée, lorsqu'il lui reproche les soins qu'il a pris de son enfance!

Vous avez là-dedans bien opéré vraiment,
Et m'avez fait en tout instruire joliment!
Croit-on que je me flatte, et qu'enfin dans ma tête
Je ne juge pas bien que je suis une bête!

On voit qu'en dépit d'Arnolphe, elle ne l'est pas tant qu'il l'aurait voulu, et chaque réplique de cette

enfant qui ne sait rien le confond et lui ferme la bouche par la seule force du simple bon sens. Quand elle veut s'en aller avec Horace, qui lui a promis de l'épouser, son jaloux lui fait une querelle épouvantable. Elle ne répond à toutes ses injures que par des raisons très-concluantes.

AGNÈS.

Pourquoi me criez-vous?

ARNOLPHE.

J'ai grand tort en effet.

AGNÈS.

Je n'entends point de mal dans tout ce que j'ai fait.

ARNOLPHE.

Suivre un galant n'est pas une action infâme?

AGNÈS.

C'est un homme qui dit qu'il me veut pour sa femme.
J'ai suivi vos leçons, et vous m'avez prêché
Qu'il faut se marier pour ôter le péché.

ARNOLPHE.

Oui; mais pour femme moi je prétendais vous prendre,
Et je vous l'avais fait, me semble, assez entendre.

AGNÈS.

Oui; mais, à vous parler franchement entre nous,
Il est plus pour cela selon mon goût que vous.
Chez vous le mariage est fâcheux et pénible,
Et vos discours en font une image terrible.
Mais las! il le fait, lui, si rempli de plaisirs
Que de se marier il donne des désirs.

ARNOLPHE.

Ah! c'est que vous l'aimez, traîtresse!

AGNÈS.

Oui, je l'aime.

ARNOLPHE.

Et vous avez le front de le dire à moi-même?

AGNÈS.

Et pourquoi, s'il est vrai, ne le dirais-je pas?

ARNOLPHE.

Le deviez-vous aimer, impertinente!

AGNÈS.

Hélas!

Est-ce que j'en puis mais? Lui seul en est la cause,
Et je n'y pensais pas lorsque se fit la chose.

ARNOLPHE.

Mais il fallait chasser cet amoureux désir.

AGNÈS.

Le moyen de chasser ce qui nous fait plaisir!

ARNOLPHE.

Mais ne saviez-vous pas que c'était me déplaire?

AGNÈS.

Moi? point du tout. Quel mal cela peut-il vous faire?

ARNOLPHE.

Il est vrai, j'ai sujet d'en être réjoui.
Vous ne m'aimez donc pas à ce compte?

AGNÈS.

Vous?

ARNOLPHE.

Oui.

AGNÈS.

Hélas! non.

ARNOLPHE.

Comment, non!

AGNÈS.

Voulez-vous que je mente?

ARNOLPHE.

Pourquoi ne pas m'aimer, madame l'impudente?

AGNÈS.

Mon Dieu! ce n'est pas moi que vous devez blâmer.
Que ne vous êtes-vous comme lui fait aimer?
Je ne vous en ai pas empêché, que je pense.

ARNOLPHE.

Je m'y suis efforcé de toute ma puissance.
Mais les soins que j'ai pris, je les ai perdus tous.

AGNÈS.

Vraiment il en sait donc là-dessus plus que vous,
Car à se faire aimer il n'a point eu de peine.

Quel dialogue! et quelle naïveté de langage unie à la plus grande force de raison! il n'y avait, avant Molière, aucun exemple de ce comique-là. Celui qui dit : *Pourquoi ne pas m'aimer?* c'est celui-là qui est un sot, malgré son âge et son expérience; et celle qui répond : *Que ne vous êtes-vous fait aimer?* dit ce qu'il y a de mieux à dire. Toute la philosophie du monde ne trouverait rien de meilleur, et ne pourrait que commenter ce que l'instinct d'une enfant de seize ans a déviné.

Il n'y a pas jusqu'à ces deux pauvres gens, Alain et Georgette, choisis par Arnolphe comme les plus imbéciles de leur village, qui n'aient à leur manière la sorte de bon sens qui leur convient. Il faut les entendre après la peur effroyable qu'il leur a faite, quand il a su les visites d'Horace.

GEORGETTE.

Mon Dieu! qu'il est terrible!
Ses regards m'ont fait peur, mais une peur horrible,
Et jamais je ne vis un plus hideux chrétien.

ALAIN.

Ce monsieur l'a fâché : je te le disais bien.

GEORGETTE.

Mais que diantre est-ce là, qu'avec tant de rudesse
Il nous fait au logis garder notre maîtresse?

D'où vient qu'à tout le monde il veut tant la cacher,
Et qu'il ne saurait voir personne en approcher?

ALAIN.

C'est que cette action le met en jalousie.

GEORGETTE.

Et d'où vient qu'il est pris de cette fantaisie?

ALAIN.

Cela vient..... cela vient de ce qu'il est jaloux.

GEORGETTE.

Oui; mais pourquoi l'est-il? et pourquoi ce courroux?

ALAIN.

C'est que la jalousie..... entends-tu bien, Georgette,
Est une chose..... là..... qui fait qu'on s'inquiète,
Et qui chasse les gens d'autour d'une maison.

Le pauvre Alain ne doit pas être bien fort sur les définitions morales; cependant la jalousie ne lui est pas inconnue, et, n'en sachant pas assez pour en expliquer le principe, il se jette au moins sur les effets qu'il en a vus; et comme le plus sensible de tous, c'est qu'un jaloux écarte tout le monde autant qu'il peut, ce qui lui vient d'abord à l'esprit après qu'il a bien cherché, c'est cette idée dont on ne peut s'empêcher de rire par réflexion, que la jalousie *est une chose qui chasse les gens d'autour d'une maison*, ce qui est très-vrai en soi-même, pas mal trouvé pour Alain, et fort bien exprimé à sa manière.

Je suis fort loin de vouloir insister sur tous les mots remarquables de cette pièce: il y en a presque autant que de vers. Mais je ne puis m'empêcher de citer encore une de ces saillies si frappantes de vérité, qu'elles paraissent très-faciles à trouver, et

en même temps si originales et si gaies, qu'on félicite l'auteur de les avoir rencontrées. Quand Arnolphe, qui a vu Horace encore enfant, est instruit que cet Horace est son rival, il s'écrie douloureusement :

Aurais-je deviné, quand je l'ai vu petit,
Qu'il croîtrait pour cela?

Assurément tout autre que lui trouverait fort simple ce qui lui paraît si extraordinaire, et c'est ce qui rend ce mot si comique. Arnolphe est vivement affecté, et ce qu'il y a de plus commun lui paraît monstrueux. C'est la nature prise sur le fait; et cette expression si naïve, *qu'il croîtrait pour cela?*..... est d'un bonheur! Qu'on juge ce qu'est un écrivain dont presque tous les vers (dans ses bonnes pièces), analysés ainsi, occasioneraient les mêmes exclamations!

Quant au comique de situation, « la beauté du » sujet de *l'École des Femmes consiste surtout dans* » *les confidences perpétuelles que fait Horace au* » *seigneur Arnolphe;* et ce qui doit paraître le plus » plaisant, c'est qu'un homme qui a de l'esprit, et » qui est averti de tout par une innocente qui est » sa maîtresse, et par un étourdi qui est son rival, » ne puisse avec cela éviter ce qui lui arrive. » Cette remarque n'est point de moi; elle est d'un homme qui devait s'y connaître mieux que personne, de Molière lui-même, qui s'exprime ainsi mot à mot par la bouche d'un des personnages de *la Critique de l'École des Femmes*, petite pièce fort jolie,

qu'il composa pour répondre à ses censeurs, et qui fut jouée avec beaucoup de succès. On peut s'imaginer combien ils se récrièrent sur *l'amour-propre* d'un auteur qui faisait sur le théâtre son apologie, et même son éloge: mais n'est-il pas plaisant que d'ignorants barbouilleurs, qui ont assez d'amour-propre pour régenter devant le public un homme qui en sait cent fois plus qu'eux, ne veuillent pas qu'il en ait assez pour prétendre qu'il sait son métier un peu mieux que ceux qui se chargent de le lui enseigner? Amour-propre pour amour-propre, lequel est le plus excusable? Ce qui est certain, c'est que l'un ne produit guère que des sottises et des impertinences, et que l'autre produit l'instruction. Un grand artiste qui parle de son art répand toujours plus ou moins de lumière; aussi les critiques qu'on a faites des bons écrivains sont oubliées, et leurs réponses sont encore lues avec fruit.

On reprocha sans doute à Molière de *défendre son talent;* mais en le défendant il en donna de nouvelles preuves, et on l'avait attaqué avec indécence. Je conçois bien que les contemporains pardonnent plus volontiers à l'amour-propre des sots qui attaquent qu'à celui de l'homme supérieur qui se défend: les uns ne font qu'oublier leur faiblesse; l'autre fait souvenir de sa force. Mais la postérité, qui n'est jalouse de personne, en juge tout autrement; elle profite de tout ce qu'on lui a laissé de bon, sans croire que l'auteur ait été obligé, plus que les autres hommes, de se dépouiller de tout

amour de soi-même. De quoi s'agit-il surtout? D'avoir raison; et Molière a-t-il eu tort de faire une pièce très-gaie, où il se moque très-spirituellement de ceux qui avaient cru se moquer de lui? Il introduit sur la scène une *Précieuse*, qui en arrivant se jette sur un fauteuil, prête à s'évanouir *d'un mal de cœur* affreux, pour avoir vu cette *méchante rapsodie de l'École des Femmes.* Elle est soutenue d'un de ces marquis turlupins que Molière avait joués déjà dans *les Précieuses*, en y faisant voir des valets qui étaient les singes de leurs maîtres. Plusieurs s'étaient déchaînés contre *l'École des Femmes*, prétendant que toutes les règles y étaient violées; car alors il était de mode de les réclamer avec pédantisme, comme aujourd'hui de les rejeter avec extravagance. Un homme de la cour avait affecté de sortir du théâtre au second acte, en criant au scandale. Molière se vengea en peintre : il s'amusa à dessiner ses ennemis et fit rire de leur portrait. Il peignit leur étourderie étudiée, leurs grands airs, leur froid persiflage, leur suffisance, leurs grands éclats de rire, leurs plates railleries. Il leur associa un M. Lisidor, auteur jaloux, qui, avec un ton fort discret et fort ménagé, finit par dire plus de mal que personne de la pièce de Molière. Enfin, il leur opposa un homme raisonnable, qui parle très-pertinemment et fait toucher au doigt le ridicule et la déraison des détracteurs.

Molière revint encore aux marquis dans *l'Impromptu de Versailles*, petite pièce du moment, qui divertit beaucoup Louis XIV et toute la cour.

C'est là qu'il se fait dire : « Quoi ! toujours des mar-
» quis ! » Et il répond : « Oui, toujours des marquis.
» Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un
» caractère agréable de théâtre ? Le marquis au-
» jourd'hui est le plaisant de la comédie ; et comme
» dans toutes les pièces anciennes on voit toujours
» un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de
» même maintenant il faut toujours un marquis
» ridicule qui divertisse la compagnie. »

Les Précieuses avaient déjà valu à leur auteur plus d'une satire. Un sieur de Saumaise fit *les Véritables Précieuses ;* car il est bon d'observer qu'originairement ce mot, bien loin d'avoir une acception désavantageuse, signifiait une femme d'un mérite distingué et de très-bonne compagnie. Quand Molière se moqua de la prétention et de l'abus, il se crut obligé de les distinguer de la chose même ; et, non content d'énoncer cette distinction dans le titre de la pièce, il déclara dans sa préface qu'il respectait *les véritables Précieuses.* Mais comme en effet presque toutes alors étaient fort ridicules, le nom changea de signification et n'exprima plus qu'un ridicule. Il s'étendit même à d'autres objets, et l'on dit depuis, non-seulement une femme *précieuse*, mais un style *précieux*, un ton *précieux*, toutes les fois que l'on voulut désigner l'affectation d'être agréable. Ainsi l'ouvrage de Molière fit un changement dans la langue comme dans les mœurs, et ce qui était une louange devint une censure.

Mais le grand succès de *l'École des Femmes*, celui des deux pièces qui la suivirent, et la satisfaction

qu'en témoigna Louis XIV, dont le bon esprit goûtait celui de Molière, et qui n'était pas fâché qu'on l'amusât des travers de ses courtisans, excitèrent bien un autre déchaînement contre le poëte comique. On vit paraître successivement *la Vengeance des Marquis*, par de Villiers; *Zélinde* ou *la Critique de la critique*, par Visé; et *le Portrait du Peintre*, par Boursault. Les mauvais écrivains ne manquent jamais de se réunir contre le talent, sans songer que cette réunion même prouve sa supériorité. De Villiers, comédien de l'hôtel de Bourgogne, vengeait l'injure de tous ses camarades, que Molière avait joués dans *l'Impromptu de Versailles*, où il contrefaisait leur déclamation emphatique. Ainsi il y avait non-seulement querelle d'auteur à auteur, mais de théâtre à théâtre. Visé, comme auteur de mauvaises comédies, et de plus écrivain de *Nouvelles*, espèce de journal qui précéda *le Mercure*, avait un double titre pour déchirer Molière. Il en était jaloux comme s'il eût pu être son rival, et le critiquait comme s'il avait eu le droit d'être son juge. A l'égard de Boursault, on est fâché de trouver son nom parmi les détracteurs d'un grand homme. Il avait de l'esprit et du talent, et ce qui le prouve, c'est qu'on joue encore deux de ses pièces avec succès, *Ésope à la cour* et *le Mercure galant*. Mais on lui persuada que c'était lui que Molière avait eu en vue dans le rôle de Lisidor, et il fit contre lui *le Portrait du Peintre*. Toutes ces satires ne firent pas grande fortune. Dans *l'Impromptu de Versailles*, Molière, emporté par ses ressentiments,

eut le tort inexcusable de nommer Boursault; et quoiqu'il ne l'attaque que du côté de l'esprit, ce n'en est pas moins une violation des bienséances du théâtre et des lois de la société. La comédie est faite pour instruire tout le monde et n'attaquer personne. Chacun peut en prendre sa part; mais il ne faut la faire à qui que ce soit. Il est vrai que les ennemis de Molière lui en avaient donné l'exemple; mais il n'était pas fait pour le suivre.

Visé fut celui de tous qui se déchaîna contre lui avec le plus de fureur. Il ne put parvenir à faire jouer sa *Zélinde;* mais il est curieux de voir de quelles armes se sert ce *galant homme* (qui fut depuis le fondateur du *Mercure galant*), dans une *Lettre sur les affaires du théâtre.* Il ne prétendait à rien moins qu'à soulever toute la noblesse de France contre Molière, et à le rendre coupable du crime de lèse-majesté. Voici comme il soutient cette belle accusation.

« Pour ce qui est des marquis, ils se vengent » assez par leur prudent silence, et font voir qu'ils » ont beaucoup d'esprit, en ne l'estimant pas assez » pour se soucier de ce qu'il a dit contre eux. Ce » n'est pas que la gloire de l'état ne les eût obligés » à se plaindre, puisque c'est tourner le royaume » en ridicule, railler toute la noblesse, et rendre » méprisable, non-seulement à tous les Français, » mais encore à tous les étrangers, des noms écla- » tants, pour qui l'on devrait avoir du respect.

» Quoique cette faute ne soit pas pardonnable, » elle en renferme une autre qui l'est bien moins,

» et sur laquelle je veux croire que la prudence
» de Molière n'a pas fait réflexion. Lorsqu'il joue
» toute la cour, et qu'il n'épargne que l'auguste
» personne du roi, que l'éclat de son mérite rend
» plus considérable que celui de son trône, il ne
» s'aperçoit pas que cet incomparable monarque
» est toujours accompagné des gens qu'il veut ren-
» dre ridicules; que ce sont eux qui forment sa
» cour; que c'est avec eux qu'il se divertit; que
» c'est avec eux qu'il s'entretient, et que c'est avec
» eux qu'il donne de la terreur à ses ennemis. C'est
» pourquoi Molière devrait plutôt travailler à nous
» faire voir qu'ils sont tous des héros, puisque le
» prince est toujours au milieu d'eux, et qu'il en
» est comme le chef, que de nous en faire voir des
» portraits ridicules.

» Il ne suffit pas de garder le respect que nous
» devons au *demi-dieu* qui nous gouverne, il faut
» épargner ceux qui ont le glorieux avantage de
» l'approcher, et ne pas jouer ceux qu'il honore de
» son estime. »

Les raisonnements de ce Visé sont aussi forts que ses intentions sont loyales. Il veut que des personnages de comédie soient *tous des héros*, parce que ce sont des gens de cour; il veut qu'ils ne puissent pas être *ridicules*, parce que ce sont des gentilshommes; il veut que chacun d'eux prenne Molière à partie, et il ne songe pas que des peintures générales ne peuvent jamais offenser personne. Il serait superflu d'opposer des vérités trop connues à une déclamation trop absurde. Je ne l'ai citée

que pour faire voir qu'en tout temps les mauvais critiques ont été aussi des hommes très-méchants, et que, non contents de dénigrer l'ouvrage, ils se croient tout permis pour perdre l'auteur. Apparemment l'animosité de Visé avait augmenté avec le succès de Molière; car, dans un autre passage de ses *Nouvelles*, imprimées un an auparavant, il avait mêlé beaucoup d'éloges à ses critiques. Il est vrai que ses louanges n'étaient pas toujours flatteuses, par exemple, lorsqu'en disant beaucoup de bien de *l'École des Maris*, il la place après *les Visionnaires* de Desmarets, et lorsqu'il regarde *Sganarelle* comme la meilleure des pièces de Molière. En revanche, il dit beaucoup de mal des *Précieuses ridicules*, *dont la réussite fit connaître à l'auteur qu'on aimait la satire et la bagatelle*, *que le siècle était malade*, *et que les bonnes choses ne lui plaisaient pas*.

Je ne sais de quelles *bonnes choses* il veut parler; ce qui est sûr, c'est que de très-mauvaises étaient depuis long-temps en possession de plaire, et que si *les Précieuses* firent voir *que le siècle était malade*, ce n'est pas parce que le tableau fut applaudi, c'est parce qu'il était fidèle; et la réussite fit voir en même temps que le siècle n'était pas incurable. Mais ce qu'il y a de plus singulier, c'est que le même auteur, qui voulait armer tout à l'heure contre Molière tous les grands seigneurs du royaume, leur reprocha de l'encourager, de lui *fournir* même des *mémoires*; ce qui était arrivé en effet pour la comédie des *Fâcheux*. « Molière apprit, dit-il, que

» les gens de qualité ne voulaient rire qu'à leurs » dépens; qu'ils étaient les plus dociles du monde, » et voulaient qu'on fît voir leurs défauts en public.» Eh! oui, M. Visé, voilà précisément ce que Molière avait deviné, et ce dont vous ne vous seriez pas douté. Il a découvert que la comédie était un miroir de la vie humaine, où personne n'était fâché de se voir, pourvu qu'il y pût voir ses voisins, parce que l'amour-propre se sauve dans la foule, et que chacun s'amuse aux dépens de tous les autres. Cela vous paraît de la *bagatelle*, et sans doute *la rareté et la curiosité* des tréteaux d'Espagne et d'Italie vous paraît une *bonne chose;* mais si vous en saviez autant que Molière, vous verriez que cette *bagatelle* c'est la comédie.

Le Mariage forcé, comédie-ballet en un acte, était encore un de ces intermèdes bouffons qui faisaient partie des spectacles de la cour. On l'appela le *Ballet du Roi*, parce que Louis XIV y dansa.

Le principal rôle est un Sganarelle, nom qui désignait, dans les anciennes farces, un personnage imbécile ou grotesque. Il n'y a aucune intrigue dans la pièce; mais, accoutumé à placer partout la critique des mœurs, Molière se moque ici du verbiage scientifique que les pédants de l'école avaient conservé, quoiqu'il fût passé de mode partout ailleurs, et il joue dans les deux docteurs, Pancrace et Marphurius, la manie de philosopher hors de propos, la morgue de la science et la sottise du pyrrhonisme. La fureur de Pancrace à propos de *la forme du chapeau* n'était point un tableau

chargé, dans un temps où l'on rendait encore des arrêts en faveur d'Aristote; et quand Sganarelle donne des coups de bâton au pyrrhonien Marphurius, en lui représentant que, selon sa doctrine, il ne doit pas être sûr que ce soient des coups de bâton, il se sert d'un argument proportionné à la folie de cette doctrine.

C'est malgré lui que Molière fit *le Festin de Pierre*. Ce vieux canevas était originaire d'Espagne, où il avait fait une grande fortune, et il était bien juste qu'un peuple qui voyait avec édification la Vierge et les diables danser ensemble, et les sept sacrements en ballet, vit avec une sainte terreur marcher une statue sur la scène, et l'enfer s'ouvrir pour engloutir un athée. Mais comme le peuple est partout le même, ce sujet n'eut pas moins de succès à Paris sur le théâtre d'Arlequin. Toutes les troupes comiques (il y en avait alors quatre à Paris) voulurent avoir et eurent en effet leur *Festin de Pierre* comme celle des Italiens; car il faut remarquer que ce sont toujours les ouvrages faits pour la multitude qui ont de ces prodigieux succès de mode, attachés à un nom qui suffit pour attirer la foule à tous les théâtres. Il n'y eut qu'un *Misanthrope* et qu'un *Tartufe;* mais il y eut, dans l'espace de peu d'années, cinq *Festins de Pierre*. Molière, pour contenter sa troupe, fut obligé d'en faire un; mais ce fut le seul qui ne réussit pas. Ce n'est pas qu'il ne valût beaucoup mieux que tous les autres; mais il était en prose, et c'était alors une nouveauté sans exemple. On n'imaginait pas

qu'une comédie pût n'être pas en vers, et la pièce tomba. Ce ne fut qu'après la mort de Molière que Thomas Corneille versifia *le Festin de Pierre*, en suivant, à peu de chose près, le plan et le dialogue de la pièce en prose. Il réussit, et c'est le seul que l'on joue encore. La scène de M. Dimanche est comique, et le morceau sur l'hypocrisie annonçait, dans l'auteur original, l'homme qui devait bientôt faire *le Tartufe*.

L'Amour Médecin est la première pièce où Molière ait déclaré la guerre à la Faculté, et cette guerre dura jusqu'à la fin de sa vie; car son dernier ouvrage, *le Malade imaginaire*, fut encore fait contre les médecins. Comme, malgré l'utilité réelle de la médecine, et le mérite supérieur de plusieurs de ceux qui l'ont cultivée, il n'y a point de science qui soit plus susceptible de tous les genres de charlatanisme, puisqu'elle domine sur les hommes par le premier de tous les intérêts, l'amour de la vie et la crainte de la mort, c'est un objet qui ne devait point échapper à un poëte comique. D'ailleurs le pédantisme, qui, chez les médecins du dernier siècle, était l'enseigne de la science, prêtait beaucoup au ridicule, et l'on sait combien Molière en a tiré parti. Ce ridicule a disparu, parce qu'il ne tenait qu'aux formes extérieures; mais l'esprit de corps qui ne change point, et tous les préjugés, tous les travers qui en résultent, ont fourni au poëte observateur une foule de mots heureux, devenus proverbes, et qu'on cite d'autant plus volontiers, qu'ils sont encore

aujourd'hui tout aussi vrais que de son temps. C'est aussi dans cette pièce qu'il a caractérisé les *donneurs d'avis* par une scène charmante, dont tout l'esprit est dans ce mot si connu : *M. Josse, vous êtes orfèvre.* On assure que *l'Amour médecin*, qui a trois actes, fut fait et appris en cinq jours. Ce n'était pas assez pour cela d'être Molière, il fallait aussi être chef de troupe.

SECTION III.

Le Misanthrope.

Autant Molière avait été jusque là au-dessus de tous ses rivaux, autant il fut au-dessus de lui-même dans *le Misanthrope.* Emprunter à la morale une des plus grandes leçons qu'elle puisse donner aux hommes, leur démontrer cette vérité qu'avaient méconnue les plus fameux philosophes anciens, que la sagesse et la vertu[1] même ont besoin d'une mesure, sans laquelle elles deviennent inutiles, ou même nuisibles; rendre cette leçon comique sans compromettre le respect dû à l'homme honnête et vertueux, c'était là sans doute le triomphe d'un poëte-philosophe, et la comédie ancienne et moderne n'offrait aucun exemple d'une si haute conception. Aussi arriva-t-il d'abord à Molière ce que nous avons vu arriver à Racine. Les spectateurs ne purent pas l'atteindre : il avait franchi de trop loin la sphère des idées vulgaires. *Le Misanthrope* fut

[1] *Tenere ex sapientiâ modum.* (TAC.)

abandonné, parce qu'on ne l'entendit pas. On était encore trop accoutumé au gros rire : il fallut retirer la pièce à la quatrième représentation. Ces méprises si fréquentes nous font rougir, et ne nous corrigent pas de la précipitation de nos jugements. Ce n'est pas que l'exemple du *Misanthrope* et d'*Athalie* puisse se renouveler aisément ; ce sont des chefs-d'œuvre d'un ordre trop supérieur ; mais on peut assurer que, dans tous les temps, des ouvrages d'un très-grand mérite, confondus d'abord dans l'opinion et dans l'égalité du succès avec les productions les plus médiocres, n'arrivent à leur place qu'avec bien des années, et que la jalousie, qui est dans le secret, a le plaisir de les voir long-temps dans la foule avant que la voix publique les ait vengés d'une concurrence indigne, et proclamés dans le rang qui leur est dû.

Molière se conduisit en homme habile : il sentit que *le Misanthrope* n'avait besoin que d'être entendu ; et, puisque cette pièce ne pouvait par elle-même attirer le public, il trouva le moyen de l'y faire revenir en le servant selon son goût. Il donna la farce du *Fagotier*, et, à la faveur de *Sganarelle*, on eut la complaisance d'écouter *le Misanthrope*, dont le succès alla toujours en croissant, à mesure que les spectateurs, en s'instruisant, devenaient plus dignes de l'ouvrage. Il était, depuis un siècle, en possession du premier rang, que le *Tartufe* seul lui disputait, quand un écrivain d'autant plus fameux par son éloquence, qu'il la fit servir plus souvent au paradoxe qu'à la raison, a intenté à

Molière une accusation très-grave, et lui a reproché d'avoir joué la *vertu* et de l'avoir rendue ridicule.

Rousseau débute ainsi : « Vous ne sauriez me » nier deux choses : l'une, qu'Alceste est dans cette » pièce un homme droit, sincère, estimable, un » véritable homme de bien; l'autre, que l'auteur » lui donne un personnage ridicule. C'en est assez, » ce me semble, pour rendre Molière inexcusable. »

Il faut absolument, avec un dialecticien aussi subtil que Rousseau, se servir des mêmes armes que lui, et argumenter en forme. Ainsi d'abord je distingue la majeure, et je nie la conséquence. *L'auteur donne au Misanthrope un personnage ridicule* : oui; mais ce ridicule porte-t-il sur ce qu'il est *droit, sincère, homme de bien?* Non. Il porte sur des travers réels, qui tiennent à l'excès de ces bonnes qualités. Et qui peut douter que l'excès ne gâte les meilleures choses? Ce principe est si reconnu, qu'il serait superflu de le prouver. Or, si tout excès est blâmable et dangereux, la comédie n'a-t-elle pas droit d'en montrer le vice et le danger? Et si elle y joint le ridicule, ne se sert-elle pas de l'arme qui lui est propre? Je dis plus : si ce ridicule tombait sur la vertu même, il ne serait pas supporté; l'auteur le plus maladroit ne l'essaierait pas. Serait-ce donc Molière qui aurait commis une faute si grossière? Aurait-il ignoré le respect que tous les hommes ont pour la vertu? Quand le Misanthrope est indigné de tous les traits de médisance que Célimène et sa société viennent de lancer sur les absents, sur des gens qu'ils voient tous les

jours en qualité d'amis; quand il leur dit avec une noble sévérité :

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour;
Vous n'en épargnez point, et chacun à son tour.
Cependant aucun d'eux à vos yeux ne se montre
Qu'on ne vous voie en hâte aller à sa rencontre,
Lui présenter la main, et, d'un baiser flatteur,
Appuyer le serment d'être son serviteur;

quelqu'un alors s'avise-t-il de rire? Ceux même à qui l'apostrophe s'adresse, et qui sont de grands rieurs, ne le sont pourtant pas dans ce moment; ils sentent si bien la vérité du reproche, que l'un d'eux, pour toute excuse, cherche à rejeter la faute sur Célimène, afin d'embarrasser Alceste qui l'aime :

Pourquoi s'en prendre à nous? Si ce qu'on dit vous blesse,
Il faut que ce reproche à madame s'adresse.

Mais la réplique d'Alceste est accablante :

Non, morbleu! c'est à vous; et vos ris complaisants
Tirent de son esprit tous ces traits médisants.
Son humeur satirique est sans cesse nourrie
Par le coupable encens de votre flatterie,
Et son cœur à railler trouverait moins d'appas,
S'il avait observé qu'on ne l'applaudit pas.
C'est ainsi qu'aux flatteurs on doit partout se prendre
Des vices où l'on voit les humains *se répandre*.

La semonce est forte; mais elle est si bien fondée, si morale, si instructive, que ceux qui sont tancés si vertement gardent le silence; et il n'y a que Célimène, que la légèreté de son âge et de son carac-

tère, et les avantages que lui donnent sur Alceste son sexe et l'amour qu'il a pour elle, enhardissent à le railler sur son humeur contrariante. Mais, quoiqu'en effet il ait parlé avec un ton d'humeur qui est un peu au-delà des convenances de la société, où l'on ne s'exprime pas si durement, cependant la vérité a tant d'empire, on en sent si bien toute l'utilité, que tous les spectateurs en cet endroit applaudissent très-sérieusement au courage du Misanthrope. Si son humeur ne portait jamais que sur de pareilles choses, ce ne serait qu'un censeur juste et rigoureux, et non plus un personnage de comédie. Mais Molière, qui vient de montrer ce qu'il a de bon, fait voir sur-le-champ, et presque dans la même scène, ce qu'il a d'outré et de répréhensible. On vient lui apprendre que la querelle qu'il a eue avec Oronte, à propos du sonnet, peut avoir des suites fâcheuses, et que, pour les prévenir, les maréchaux de France le mandent à leur tribunal. C'est ici que le caractère se montre, et que le sage commence à extravaguer.

Quel accommodement veut-on faire entre nous?
La voix de ces messieurs me condamnera-t-elle
A trouver bons les vers qui font notre querelle?
Je ne me dédis point de ce que j'en ai dit.
Je les trouve méchants.

PHILINTE.

Mais d'un plus doux esprit.....

ALCESTE.

Je n'en démordrai point : les vers sont exécrables.

PHILINTE.

Vous devez faire voir des sentiments traitables.

Allons, venez.

ALCESTE.

J'irai : mais rien n'aura pouvoir
De me faire dédire.

PHILINTE.

Allons vous faire voir.

ALCESTE.

Hors qu'un commandement exprès du roi ne vienne,
De trouver bon les vers dont on se met en peine,
Je soutiendrai toujours, morbleu! qu'ils sont mauvais,
Et qu'un homme est pendable après les avoir faits.

On rit aux éclats, comme de raison.

Par la sambleu! messieurs, je ne croyais pas être
Si plaisant que je suis.

Vraiment non, il ne le croit pas, et c'est pour cela qu'il l'est beaucoup. Mais je dirai ici à Rousseau : Eh bien! commencez-vous à croire qu'un homme *droit, sincère, estimable*, peut être fort *ridicule?* Et qui est-ce qui l'est ici? Est-ce la *vertu* d'Alceste, ou sa mauvaise humeur si mal placée, et son amour si mal entendu pour la vérité? La grande importance mise aux petites choses n'est-elle pas de sa nature *très-ridicule?* N'est-ce pas un défaut de raison, un travers de l'esprit? Et si ce travers vient ou d'une humeur chagrine et brusque, ou d'un rigorisme outré sur l'obligation d'être toujours vrai, le poëte qui nous le fait sentir n'est-il pas un précepteur de morale? Appliquons les principes aux faits. Sans doute il faut être sincère; mais quelle règle de morale nous oblige à dire à un homme qu'il fait mal des vers? Est-ce là une vérité bien importante? Assurément

les mauvais vers et la mauvaise prose sont le plus petit mal qu'il y ait au monde. Qu'importe à la morale d'Alceste que le sonnet d'Oronte soit bon ou mauvais? Cette question nous ramène à la fameuse scène du sonnet : jugeons la conduite du Misanthrope sur les préceptes du bon sens. A qui était-il responsable de son jugement? Qui l'obligeait à le donner? Parlait-il au public? Avait-il les motifs qui peuvent, dans ce cas, faire un devoir de la sincérité, ou ceux qui peuvent la faire excuser? S'agissait-il d'empêcher un homme de se tromper sur sa vocation, et de se livrer à des illusions dangereuses? Était-ce un ami qui voulût être éclairé, et qu'il ne fût pas permis d'abuser? Rien de tout cela : c'est un homme du monde, qui s'est amusé à ce qu'on appelle des vers de société. Et qui ne sait que ces sortes de vers sont toujours assez bons pour ce qu'on veut en faire? Qui empêchait Alceste de se sauver par cette excuse, qui est toujours de mise : Monsieur, je ne m'y connais pas; ou de payer l'amour-propre du rimeur de quelqu'une de ces phrases vagues qui ne signifient rien? — Mais la vérité? — Je sais qu'on peut faire de belles phrases sur ce grand mot; mais qu'est-ce qu'une vérité qui n'est bonne à rien? Il y a plus : Oronte la demandait-il bien sérieusement? Ceux qui lisent leurs ouvrages au premier venu demandent-ils la vérité ou des louanges? Mais je suppose qu'il la demandât, à quoi bon la lui dire? Qu'un sot s'avise de dire à quelqu'un : Monsieur, trouvez-vous que j'aie de l'esprit? Faut-il lui répondre : Non? Eh bien! c'est justement la question

que fait tout homme qui vient vous lire ses vers; et, pour le dire en passant, je crois que, dans ces sortes de confidences, on ne doit la vérité qu'à celui qui est en état d'en profiter. La critique, en particulier, n'est utile qu'au talent; en public, elle est utile au goût: hors ces deux cas, à quoi sert-elle? Je veux encore qu'Alceste, entraîné par sa franchise, se soit expliqué naïvement sur le sonnet d'Oronte, et qu'il ait cru que la vérité ne l'offenserait pas. Mais lorsque Oronte répond :

Et moi, je vous soutiens que mes vers sont fort bons,

n'était-ce pas, pour un homme de bon sens, un avertissement de ne pas aller plus loin ? Alceste avait satisfait à ce qu'il croyait son devoir, il avait déclaré sa pensée. Qui le forçait à soutenir si obstinément une vérité si indifférente ? N'est-il pas clair que tout le dialogue qui suit n'est qu'un combat où l'amour-propre du censeur lutte contre l'amour-propre du poëte ? Un philosophe sans humeur n'eût-il pas trouvé tout simple qu'un poëte, et surtout un mauvais poëte, défendît ses vers à outrance? Est-ce encore le bon sens, est-ce la morale, est-ce la probité qui engage cette dispute, dont tout le fruit est un éclat fâcheux, et l'inconvénient de se faire un ennemi gratuitement? La chose en valait-elle la peine? et y avait-il quelque proportion entre l'effet et la cause?

J'ai porté cette discussion jusqu'à l'évidence; je conclus : donc le ridicule ne porte que sur ce qui est du ressort de la censure comique, sur ce qui est

outré, déplacé, répréhensible : donc la vertu n'est point compromise, puisqu'un homme honnête n'en demeure pas moins respectable, malgré des défauts d'humeur et des travers d'esprit. Donc Molière, non-seulement n'est point *inexcusable*, mais il n'a pas même besoin d'excuse, et ne mérite que des éloges pour avoir donné une leçon très-importante, non pas, comme tant d'autres poëtes, aux vicieux, aux sots, à la multitude, mais à la vertu, à la sagesse, en leur apprenant dans quelles justes bornes elles doivent se renfermer, quels excès elles doivent éviter pour être utiles, et à celui qui les possède, et à tout le reste des hommes.

Ce qui paraîtrait inconcevable, si l'on n'était pas accoutumé aux contradictions de Rousseau, c'est l'aveu qu'il fait lui-même un moment après dans ces propres termes : « Quoique Alceste ait des dé- » fauts réels dont on n'a pas tort de rire, on sent » pourtant au fond du cœur un respect pour lui, » dont on ne peut se défendre. » Cette phrase si remarquable est l'éloge complet de la pièce; car elle renferme tout ce que le poëte a fait, et tout ce qu'il pouvait faire de mieux. Ce que j'ai dit n'en est que le développement; mais la conséquence que j'en tire est fort différente de celle de Rousseau, qui ajoute tout de suite : « En cette occasion, la force de la » vertu l'emporte sur l'art du poëte. » Un homme qui aurait été d'accord avec lui-même, et qui n'aurait pas eu un paradoxe à soutenir, aurait dit : Rien ne fait mieux voir à la fois et la force de la vertu, et celle du talent de Molière, puisqu'en faisant

rire des défauts réels, il fait toujours *respecter la vertu*, et ne permet pas que le ridicule aille jusqu'à elle. Ou il n'y a plus de logique au monde, ou il faut admettre cette conséquence, dont tous les termes sont contenus dans des prémisses avouées.

Quel était le but de Rousseau? Il voulait prouver que la comédie était un établissement contraire aux bonnes mœurs. S'il n'eût attaqué que quelques ouvrages où en effet elles sont blessées, et qui ne sont que l'abus de l'art, cette marche ne l'aurait pas mené loin. Il attaque une comédie regardée comme une des plus morales dont la scène puisse se vanter, bien sûr que, s'il abat *le Misanthrope*, ce chef-d'œuvre entraînera tout le reste dans sa chute. S'il lui échappe des aveux qui le condamnent, c'est qu'il croit pouvoir s'en tirer; et quoique cette confiance le trompe, il a du moins rempli un objet qui n'est pas indifférent pour la célébrité, celui d'étonner par la singularité des opinions nouvelles, et par le talent de les soutenir.

C'en est une bien nouvelle assurément que celle-ci : « Molière a mal saisi le caractère du Misanthrope. » Pense-t-on que ce soit par erreur? non sans » doute; mais le désir de faire rire aux dépens du » personnage l'a forcé de le dégrader contre la vé- » rité du caractère. » Et quel est celui que Rousseau voudrait qu'on ait donné au Misanthrope? Le voici : « Il fallait que le Misanthrope fût tou- » jours furieux contre les vices publics, et toujours » tranquille sur les méchancetés personnelles dont

» il est la victime. » En conséquence, Alceste, selon lui, doit trouver tout simple qu'Oronte, dont il a blâmé les vers, s'en venge par des calomnies; que ses juges lui fassent perdre son procès, quoiqu'il dût le gagner, et que sa maîtresse le trompe, malgré les assurances qu'elle lui a données de son amour. Ce caractère est fort beau; mais c'est la sagesse parfaite, et il serait plaisant que Molière eût imaginé de la jouer. Cette espèce d'imperturbabilité stoïcienne n'est pas, je crois, très-conforme à la nature; mais, à coup sûr, elle l'est encore moins à l'esprit du théâtre. Molière pensait que la comédie doit peindre l'homme; il a cru que si jamais elle pouvait nous présenter un tableau instructif, c'était en nous montrant combien le sage même peut avoir de faiblesse dans l'âme, de défauts dans l'humeur et de travers dans l'esprit; enfin, pour me servir des expressions mêmes du Misanthrope.

> Que c'est à tort que sages on nous nomme,
> Et que dans tous les cœurs il est toujours de l'homme.

Quelle leçon pour l'amour-propre, qui nous est si naturel à tous! Quel avertissement d'être attentifs sur nous, et indulgents pour les autres! Cela ne vaut-il pas mieux (même dans les rapports moraux, et en mettant de côté l'effet dramatique) que de nous offrir un modèle presque entièrement idéal! Ne vaut-il pas mieux nous montrer les défauts que nous avons, et dont nous pouvons corriger au moins une partie, qu'une perfection qui

est trop loin de nous? Ce n'est donc pas seulement pour *faire rire* que Molière a peint son Misanthrope tel qu'il est; c'est pour nous instruire. Ainsi, lorsque Alceste veut fuir dans un désert, où, dit-il, *On n'a point à louer les vers de messieurs tels*, le parterre rit, il est vrai; mais la raison répond à cette boutade plaisante, que si la sagesse est bonne à quelque chose, c'est à savoir vivre avec les hommes, et non pas dans un désert, où elle ne peut servir à rien, et qu'il vaut encore mieux avoir un peu de complaisance pour les mauvais vers que de rompre avec le genre humain. Quand il s'écrie, dans son éloquente indignation, au sujet des calomnies d'Oronte :

Lui qui d'un homme honnête à la cour tient le rang,
A qui je n'ai rien fait qu'être sincère et franc,
Qui me vient malgré moi, d'une ardeur empressée,
Sur des vers qu'il a faits demander ma pensée;
Et parce que j'en use avec honnêteté,
Et ne le veux trahir, lui, ni la vérité,
Il aide à m'accabler d'un crime imaginaire :
Le voilà devenu mon plus grand adversaire,
Et jamais de son cœur je n'aurai de pardon,
Pour n'avoir pas trouvé que son sonnet fût bon :
Et les hommes, morbleu, sont faits de cette sorte !

le parterre *rit,* mais la raison répond : Oui, c'est ainsi qu'ils sont faits, et ils ont grand tort; mais comme vous ne leur ôterez pas leur amour-propre, ne le choquez pas du moins sans nécessité. Vous n'étiez pas tenu de démontrer en conscience à Oronte que son sonnet ne valait rien. Quelques

compliments en l'air ne vous auraient pas plus compromis que les formules qui finissent une lettre; c'est une monnaie dont tout le monde sait la valeur, et l'on n'est pas un fripon pour s'en servir. On ne ment pas plus en disant à un auteur que ses vers sont bons qu'en disant à une femme qu'elle est jolie, et les choses restent ce qu'elles sont.

Quand on entend cet excellent dialogue entre Alceste et Philinte :

PHILINTE.

Contre votre partie éclatez un peu moins,
Et donnez au procès une part de vos soins.

ALCESTE.

Je n'en donnerai point, c'est une chose dite.

PHILINTE.

Mais qui voulez-vous donc qui pour vous sollicite?

ALCESTE.

Qui je veux? la raison, mon bon droit, l'équité.

PHILINTE.

Aucun juge par vous ne sera visité?

ALCESTE.

Non. Est-ce que ma cause est injuste et douteuse?

PHILINTE.

J'en demeure d'accord; mais la brigue est fâcheuse,
Et....

ALCESTE.

Non, j'ai résolu de n'en pas faire un pas.
J'ai tort ou j'ai raison.

PHILINTE.

Ne vous y fiez pas.

ALCESTE.

Je ne remuerai point.

PHILINTE.

Votre partie est forte,

Et peut par sa cabale entraîner.....

ALCESTE.

Il n'importe.

PHILINTE.

Vous vous tromperez.

ALCESTE.

Soit. J'en veux voir le succès.

PHILINTE.

Mais.....

ALCESTE.

J'aurai le plaisir de perdre mon procès.

le parterre *rit* de ces saillies d'humeur, quoique au fond Alceste ait raison sur le principe. Rousseau prouve très-bien ce que tout le monde savait déjà, qu'il serait à souhaiter que l'usage de visiter ses juges fût aboli; mais il en conclut très-mal que l'auteur a tort de *faire rire* ici aux dépens d'Alceste, car il y a encore ici un excès. On pourrait dire à Alceste : Sans doute il vaudrait mieux que la justice seule pût tout faire; mais d'abord ce qui est permis à votre partie ne vous est pas défendu; et si vous opposez à l'usage la morale rigide, je vais vous convaincre qu'elle est d'accord avec la démarche que je vous conseille. Ne conviendrez-vous pas qu'il vaut encore mieux empêcher une injustice, si l'on peut, *que d'avoir le plaisir de perdre son procès?* Eh bien! d'après ce principe que vous ne pouvez pas nier, vous avez tort de vous refuser à ce qu'on vous demande; car sans révoquer en doute l'équité de vos juges, n'est-il pas très-possible qu'on leur ait montré l'affaire sous un faux jour, que votre rapporteur n'ait pas fait assez

attention à des pièces probantes? Faites parler la vérité, et vous pourrez prévenir un arrêt injuste, c'est-à-dire une mauvaise action, un scandale, un mal réel. Que pourrait opposer à ce raisonnement un homme sans passion et sans humeur? Rien. Mais le Misanthrope dira :

> Ce sont vingt mille francs qu'il m'en pourra coûter.
> Mais pour vingt mille francs j'aurai droit de pester
> Contre l'iniquité de la nature humaine,
> Et de nourrir contre elle une effroyable haine.

Son caractère est conservé : il est parti d'un principe vrai; mais l'humeur qui le domine l'emporte beaucoup trop loin, et il déraisonne. De tous les exemples que j'ai cités, Rousseau conclut : *Il fallait faire rire le parterre*. Je réponds : Oui, c'est ce que doit faire le poëte comique; mais c'est ici le cas de rappeler le mot d'Horace : *Qui empêche de dire la vérité en riant* [1]? et Molière l'a dite à ceux qui savent l'entendre.

Enfin, lorsque le Misanthrope propose à Célimène de l'épouser à condition qu'elle le suivra dans la solitude où il veut se retirer, et que sur son refus il la quitte avec indignation, et renonce à tout commerce avec les hommes, on peut encore lui dire : C'est vous qui avez tort. D'abord, pourquoi vous êtes-vous attaché à une coquette dont vous connaissiez le caractère? Ensuite, pourquoi poussez-vous la faiblesse jusqu'à lui pardonner toutes ses intrigues que vous venez de découvrir, et vou-

[1] *Ridendo dicere verum quid vetat?*

loir prendre pour votre femme celle qu'il vous est impossible d'estimer? C'est à cause de ses vices qu'il faut la quitter, et non pas parce qu'elle refuse de vous suivre dans un désert; car c'est un sacrifice qu'elle ne vous doit pas, et que personne ne s'engage à faire en se mariant. Il n'y a pas là de quoi fuir les hommes, ni même les femmes; car apparemment elles ne sont pas toutes aussi fausses que votre Célimène, et vous-même estimez beaucoup Éliante. Croyez-moi, épousez une femme qui soit telle qu'Éliante vous paraît être; elle vous donnera ce qui vous manque, c'est-à-dire plus de modération, d'indulgence et de douceur.

Voilà ce que la réflexion pouvait suggérer au Misanthrope; mais il fallait qu'il soutînt son caractère, et le parti extrême qu'il prend à la fin de la pièce est le dernier trait du tableau. Il est toujours dans l'excès, et c'est l'excès que Molière a voulu livrer au *ridicule*.

Quoique son dessein soit si clairement marqué, Rousseau est tellement déterminé à ne voir en lui que le projet absurde d'immoler la vertu à la risée publique, qu'il croit saisir cette intention jusque dans une mauvaise pointe que se permet Alceste, quand Philinte dit à propos de la fin du sonnet :

La chute en est jolie, amoureuse, admirable.

Le Misanthrope dit, en grondant entre ses dents :

La peste de ta chute, empoisonneur au diable!
En eusses-tu fait une à te casser le nez!

Là-dessus Rousseau se récrie qu'il est impossible

qu'Alceste, qui, un moment après, va critiquer les jeux de mots, en fasse un de cette nature. Mais ne dit-on pas tous les jours en conversation ce qu'on ne voudrait pas écrire? Et qui ne voit que ce quolibet échappe à la mauvaise humeur qui se prend au dernier mot qu'elle entend, et qui veut dire une injure à quelque prix que ce soit? La colère n'y regarde pas de si près, et l'homme de l'esprit le plus sévère peut manquer de goût quand il se fâche. Cette excuse est si naturelle, que Rousseau l'a prévue; mais il la trouve insuffisante, et revient à son refrain : *Voilà comme on avalit la vertu.* En vérité, s'il ne faut qu'un calembour pour la compromettre, elle est aujourd'hui bien exposée.

Rousseau fait une autre chicane au Misanthrope; il lui reproche de tergiverser d'abord avec Oronte, et de ne pas lui dire crument, du premier mot, que son sonnet ne vaut rien; et il ne s'aperçoit pas que le détour que prend Alceste pour le dire, sans trop blesser ce qu'un homme du monde et de la cour doit nécessairement avoir de politesse, est plus piquant cent fois que la vérité toute nue. Chaque fois qu'il répète *je ne dis pas cela*, il dit en effet tout ce qu'on peut dire de plus dur; en sorte que, malgré ce qu'il croit devoir aux formes, il s'abandonne à son caractère dans le temps même où il croit en faire le sacrifice. Rien n'est plus naturel et plus comique que cette espèce d'illusion qu'il se fait, et Rousseau l'accuse de fausseté dans l'instant où il est le plus vrai, car qu'y a-t-il de plus vrai que d'être soi-même en s'efforçant de ne pas l'être?

Le censeur genevois n'épargne pas davantage le rôle de Philinte : il prétend que *ses maximes ressemblent beaucoup à celles des fripons*. Il est vrai que Rousseau n'en donne pas la moindre preuve, et qu'il ne cite rien à l'appui de son accusation : c'est que le langage de Philinte est effectivement celui d'un honnête homme qui hait le vice, mais qui se croit obligé de supporter les vicieux, parce que, ne pouvant les corriger, il serait insensé de s'en rendre très-inutilement la victime. Ses principes de douceur et de prudence ne ressemblent nullement à ceux des fripons : Rousseau a oublié que ceux-ci ne manquent jamais de mettre en avant une morale d'autant plus sévère, qu'elle ne les engage à rien dans la pratique : il a oublié que personne ne parle plus haut de probité que ceux qui n'en ont guère.

Je n'aurais pas entrepris cette réfutation après celle de deux écrivains supérieurs, MM. d'Alembert et Marmontel, si elle ne m'eût servi à répandre un plus grand jour sur une partie des beautés de cette admirable comédie. Comme elle m'a entraîné un peu loin, je passe rapidement sur les autres parties de l'ouvrage, sur le contraste de la prude Arsinoé et de la coquette Célimène, aussi frappant que celui d'Alceste et de Philinte; sur les deux rôles de marquis, dont la fatuité risible égaie le sérieux que le caractère du Misanthrope et sa passion pour Célimène répandent de temps en temps dans la pièce; sur les traits profonds dont cette passion est peinte, sur la beauté du style qui réunit tous les

tons; et je dois d'autant moins fatiguer l'admiration, que d'autres chefs-d'œuvre nous attendent et vont la partager.

SECTION IV.

Des Farces de Molière, d'Amphitryon, de l'Avare, des Femmes savantes, etc.

La Comtesse d'Escarbagnas, le Médecin malgré lui, les Fourberies de Scapin, le Malade imaginaire, M. de Pourceaugnac, sont dans ce genre de bas comique qui a donné lieu au reproche que le sévère Despréaux fait à Molière d'avoir *allié Tabarin à Térence*. Le reproche est fondé : nous avons vu quelle excuse pouvait avoir l'auteur, obligé de travailler pour le peuple. Mais ne pourrait-on pas excuser aussi jusqu'à un certain point ce genre de pièces, du moins tel que Molière l'a traité? Convenons d'abord qu'il n'y attachait aucune prétention; et ce qui le prouve, c'est que presque toutes ne furent imprimées qu'après sa mort. Convenons encore que la variété d'objets est si nécessaire au théâtre, comme partout ailleurs, et le rire une si bonne chose en elle-même, que, pourvu qu'on ne tombe pas dans la grossière indécence ou la folie burlesque, les honnêtes gens peuvent s'amuser d'une farce sans l'estimer comme une comédie. Mais à cette tolérance en faveur de l'ouvrage ne se mêlera-t-il pas encore de l'estime pour l'auteur, si, lors même qu'il descend à la portée du peuple, il se fait reconnaître aux honnêtes gens par des scènes

où le comique de mœurs et de caractères perce au milieu de la gaieté bouffonne? C'est ce que Molière a toujours fait. Quand deux médecins assis près de M. de Pourceaugnac, l'un à droite, l'autre à gauche, délibèrent gravement en sa présence, et dans tous les termes de l'art, sur les moyens de le guérir de sa prétendue folie, et que, sans lui adresser seulement la parole, ils le regardent comme un sujet livré à leurs expériences, cette scène n'est-elle pas d'autant plus plaisante, qu'elle a un fond de vérité, qu'un pareil tour n'est pas sans exemple, et qu'il y a encore des médecins capables de faire devenir presque fou d'humeur et d'impatience l'homme le plus raisonnable, s'il était mis entre leurs mains comme insensé? Quand Scapin démontre au seigneur Argante qu'il vaut encore mieux donner deux cents pistoles que d'avoir le meilleur procès, et qu'il lui détaille tout ce qu'on peut avoir à souffrir et à payer dès que l'on est entre les griffes de la chicane, cette leçon si vivement tracée qu'elle frappe même un vieil avare, et le détermine à un sacrifice d'argent, cette leçon n'est-elle pas d'un bon comique? et n'est-il pas à souhaiter qu'on ne se borne pas toujours à en rire, et qu'on s'avise quelque jour d'en profiter? Si la thèse de réception soutenue par *le Malade imaginaire*, si le mauvais latin, et la cérémonie et l'argumentation, ne sont qu'une caricature, le personnage du *Malade imaginaire*, tel qu'il est dans le reste de la pièce, n'est-il pas trop souvent réalisé? La fausse tendresse d'une belle-mère qui caresse un mari

qu'elle déteste pour s'approprier la dépouille des enfants est-elle une peinture chimérique dont l'original n'existe plus? *La Comtesse d'Escarbagnas* ne représente-t-elle pas au naturel cette manie provinciale de contrefaire gauchement le ton et les manières de la capitale et de la cour? A l'égard des valets intrigants et fourbes, tels que le Mascarille de *l'Étourdi*, Scapin, Hali, Sylvestre, Sbrigani et tous les Crispins que Regnard mit à la mode, à compter du premier Crispin qui se trouve dans *le Marquis ridicule* de Scarron, ce n'était dans Molière qu'un reste d'imitation de l'ancienne comédie grecque et latine. C'est dans Plaute et Térence, qui copiaient les Grecs, qu'existe le modèle de ces sortes de personnages, bien plus vraisemblables chez les anciens que parmi nous : c'étaient des esclaves, et, en cette qualité, ils étaient obligés de tout risquer pour servir leurs maîtres. Mais dans nos mœurs, ce dévouement dangereux est incompatible avec la liberté qu'on laisse aux domestiques : aussi les intrigues de valets sont-elles passées de mode sur la scène, parce que les valets, du moins ceux qui sont en livrée, ne mènent plus aucune intrigue dans le monde. Regnard, qui avait de la gaieté, et qui en mit beaucoup dans ses rôles de Crispins, ne put pas se résoudre à se passer d'un ressort qu'il savait mettre en œuvre, mais Molière ne s'en servit jamais dans aucune de ses bonnes pièces.

J'avoue que je ne saurais me résoudre à ranger *le Bourgeois gentilhomme* dans le rang de ces

farces dont je viens de parler. J'abandonne volontiers les deux derniers actes : je conviens que, pour ridiculiser dans M. Jourdain cette prétention si commune à la richesse roturière, de figurer avec la noblesse, il n'était pas nécessaire de le faire assez imbécile pour donner sa fille au fils du Grand-Turc et devenir mamamouchi : ce spectacle grotesque est évidemment amené pour remplir la durée de la représentation ordinaire de deux pièces, et divertir la multitude, que ces sortes de mascarades amusent toujours. Mais les trois premiers actes sont d'un très-bon comique : sans doute celui du *Misanthrope* et du *Tartufe* est beaucoup plus profond; mais il n'y en a pas un plus vrai ni plus gai que le personnage de M. Jourdain. Tout ce qui est autour de lui le fait ressortir : sa femme, sa servante Nicole, ses maîtres de danse, de musique, d'armes et de philosophie, le grand-seigneur, son ami, son confident et son débiteur; la dame de qualité dont il est amoureux, le jeune homme qui aime sa fille, et qui ne peut l'obtenir de lui parce qu'il n'est pas gentilhomme, tout sert à mettre en jeu la sottise de ce pauvre bourgeois, qui est presque parvenu à se persuader qu'il est noble, ou du moins à croire qu'il a fait oublier sa naissance, si bien que, quand sa femme lui dit : *Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?* M. Jourdain dit naïvement : *Ne voilà pas le coup de langue ?* Il faut être M. Jourdain pour se plaindre d'un *coup de langue* quand on lui rappelle qu'il est le fils de son père.

Mais d'ailleurs, sous combien de faces diverses Molière a multiplié ce ridicule si commun, et fait voir tout ce qu'il coûte! On lui emprunte son argent pour parler de lui *dans la chambre du roi ;* on prend sa maison pour régaler à ses dépens la maîtresse d'un autre, et tout le monde, femme, servante, valets, étrangers, se moquent de lui. Mais Molière a su tirer encore des autres personnages un comique inépuisable : l'humeur brusque et chagrine de madame Jourdain ; la gaieté franche de Nicole; la querelle des maîtres sur la prééminence de leur art ; les préceptes de modération débités par le philosophe, qui un moment après se met en fureur, et se bat en l'honneur et gloire de la philosophie; la leçon de M. Jourdain, à jamais fameuse par cette découverte qui ne sera point oubliée, que depuis quarante ans *il faisait de la prose sans le savoir ;* la futilité de la scolastique si finement raillée ; le repas donné à Dorimène par M. Jourdain, sous le nom du courtisan Dorante; la galanterie niaise du bourgeois, et le sang-froid cruel de l'homme de cour qui l'immole à la risée de Dorimène, tout en lui empruntant sa maison, sa table et sa bourse; la brouillerie des deux jeunes amants et de leurs valets, sujet traité si souvent par Molière, et avec une perfection toujours la même et toujours différente : tous ces morceaux sont du grand peintre de l'homme, et nullement du farceur populaire. C'est là sans doute le mérite qui avait frappé Louis XIV, lorsqu'on représenta devant lui *le Bourgeois gentilhomme*, que la cour ne goûta pas, apparemment à cause de la

mascarade des derniers actes. Le roi, dont l'esprit juste avait senti tout ce que valaient les premiers, dit à Molière, qui était un peu consterné : *Vous ne m'avez jamais tant fait rire :* et aussitôt la cour et la ville furent de l'avis du monarque.

Si j'ai cru devoir réfuter Rousseau au sujet du *Misanthrope*, je crois devoir convenir qu'il a raison sur *George Dandin*, dont il trouve le sujet immoral. Ce n'est pas que, sous le point de vue le plus général et le plus frappant, la pièce ne soit utilement instructive, puisqu'elle enseigne à ne point s'allier à plus grand que soi, si l'on ne veut être dominé et humilié ; mais aussi l'on ne peut nier qu'une femme qui trompe son mari le jour et la nuit, et qui trouve le moyen d'avoir raison en donnant des rendez-vous à son amant, ne soit d'un mauvais exemple au théâtre; et il peut être plus dangereux de ne voir dans la mauvaise conduite de la femme que des tours plaisants, qu'il n'est utile de voir dans *George Dandin* la victime d'une vanité imprudente. Au reste, M. et madame de Sotenville sont du nombre de ces originaux qui venaient souvent se placer sous les pinceaux de Molière, et qui dans ses moindres compositions font retrouver la main du maître.

Amphitryon, dont le sujet est pris dans un merveilleux mythologique et des transformations hors de nature, ne peut par conséquent blesser la morale, puisqu'il est hors de l'ordre naturel; mais il blesse un peu la décence, puisqu'il met l'adultère sur la scène, non pas, à la vérité, en intention, mais en action. On a toléré ce qu'il y a d'un peu

licencieux dans ce sujet, parce qu'il était donné par la Fable et reçu sur les théâtres anciens; et on a pardonné ce que les métamorphoses de Jupiter et de Mercure ont d'invraisemblable, parce qu'il n'y a point de pièce où l'auteur ait eu plus de droit de dire au spectateur : Passez-moi un fait que vous ne pouvez pas croire, et je vous promets de vous divertir. Peu d'ouvrages sont aussi réjouissants qu'*Amphytrion*. On a remarqué, il y a long-temps, que les méprises sont une des sources de comique les plus fécondes; et comme il n'y a point de méprise plus forte que celle que peut faire naître un personnage qui paraît double, aucune comédie ne doit faire rire plus que celle-ci : mais comme le moyen est forcé, le mérite ne serait pas grand, si l'exécution n'était pas parfaite. Nous avons vu, à l'article de Plaute, ce que l'auteur moderne lui avait emprunté, et combien il avait enchéri sur son modèle. Je ne sais pourquoi Despréaux, si l'on en croit le *Bolæana*, jugeait si sévèrement *Amphitryon*, et semblait même préférer celui de Plaute. Il blâme la distinction, un peu longue, il est vrai, et même un peu subtile, de l'amant et de l'époux, dans les scènes d'Alcmène et de Jupiter : c'est un défaut qui n'est pas dans Plaute; mais ce défaut tient à beaucoup de différents mérites que Plaute n'a pas non plus. En effet, il fallait une scène d'amour à la première entrevue de Jupiter et d'Alcmène, qui devait nécessairement être un peu froide, comme toute scène entre deux amants également satisfaits; mais celle-ci amène la querelle entre Alcmène et Amphitryon,

querelle qui produit la réconciliation entre Jupiter sous la forme du mari, et la femme qui le croit tel réellement ; et cette réconciliation, qui par elle-même n'est pas sans intérêt, en répand beaucoup sur le rôle d'Alcmène, qui, par la vivacité de sa douleur et de ses ressentiments, nous montre combien elle est sincèrement attachée à son époux. Cet aperçu n'était rien moins qu'indifférent dans le plan de la pièce ; il était même très-important que la pureté des sentiments d'Alcmène et sa sensibilité vraie rachetât et couvrît ce qu'il y a d'involontairement déréglé dans ses actions : rien n'était plus propre à sauver l'immoralité du sujet. Plaute est peut-être excusable de n'y avoir pas même songé, sur un théâtre beaucoup plus libre que le nôtre, mais il faut savoir gré à Molière d'en être venu à bout, par une combinaison dont personne ne lui avait fourni l'idée, et que personne, ce me semble, n'avait encore observée.

Molière a bien d'autres avantages sur Plaute. En établissant la mésintelligence d'un mauvais ménage entre Sosie et Cléanthis, il donne un résultat tout différent à l'aventure du maître et du valet, et double ainsi la situation principale en la variant. Il donne à Cléanthis un caractère particulier, celui de ces épouses qui s'imaginent avoir le droit d'être insupportables, parce qu'elles sont honnêtes femmes. Il porte bien plus loin que Plaute le comique de détails, qui naît de l'identité des personnages. Enfin, ne pouvant, par la nature extraordinaire du sujet, y mettre autant de vérité caractéristique

et d'idées morales que dans d'autres pièces, il y a semé plus que partout ailleurs les traits ingénieux, l'agrément et les jolis vers. Il a surtout tiré un grand parti du mètre et du mélange des rimes; et, par la manière dont il s'en est servi, il a justifié cette innovation, et prouvé qu'il entendait très-bien ce genre de versification, que l'on croit aisé, et dont les connaisseurs savent la difficulté, le mérite et les effets.

La prose, qui avait fait tomber *le Festin de Pierre* dans sa nouveauté, nuisit d'abord au succès de *l'Avare* et le retarda; mais cependant, comme cette comédie est infiniment supérieure au *Festin de Pierre*, son mérite l'emporta bientôt sur le préjugé, et *l'Avare* fut mis au nombre des meilleures productions de l'auteur. On a souvent demandé de nos jours s'il valait mieux écrire les comédies en prose qu'en vers. Celui qui le premier a mis dans le dialogue en vers autant de naturel qu'il pourrait y en avoir en prose a résolu la question, puisque, sans rien ôter à la vérité, il a donné un plaisir de plus, et cet homme-là, c'est Molière. S'il ne versifia point *l'Avare*, c'est qu'il n'en eut pas le temps; car il était obligé de s'occuper, non-seulement de sa gloire particulière, mais aussi des intérêts de sa troupe, dont il était le père plutôt que le chef, et il fallait concilier sans cesse deux choses qui ne vont pas toujours ensemble, l'honneur et le profit.

L'Avare est une de ses pièces où il y a le plus d'intentions et d'effets comiques. Le principal ca-

ractère est bien plus fort que dans Plaute, et il n'y a nulle comparaison pour l'intrigue. Le seul défaut de celle de Molière est de finir par un roman postiche, tout semblable à celui qui termine si mal *l'École des Femmes;* et il est reconnu que les dénoûments sont la partie faible de l'auteur. Mais, à cette faute près, quoi de mieux conçu que *l'Avare?* L'amour même ne le rend pas libéral, et la flatterie la mieux adaptée à un vieillard amoureux n'en peut rien arracher. Quelle leçon plus humiliante pour lui, et plus instructive pour tout le monde, que le moment où il se rencontre, faisant le métier du plus vil usurier, vis-à-vis de son fils qui fait celui d'un jeune homme à qui l'avarice de ses parents refuse l'honnête nécessaire! Tel est le faux calcul des passions : on croit épargner sur des dépenses indispensables, et l'on est contraint tôt au tard de payer des dettes usuraires. Molière d'ailleurs n'a rien oublié pour faire détester cette malheureuse passion, la plus vile de toutes et la moins excusable. Son avare est haï et méprisé de tout ce qui l'entoure : il est odieux à ses enfants, à ses domestiques, à ses voisins, et l'on est forcé d'avouer que rien n'est plus juste. Rousseau fait un reproche très-sérieux à Molière de ce que le fils d'Harpagon se moque de lui quand son père lui dit : *Je te donne ma malédiction.* La réponse du fils, *je n'ai que faire de vos dons* , lui paraît scandaleuse. Il prétend que c'est nous apprendre à mépriser la malédiction paternelle; mais voyons les choses telles qu'elles sont. La malédiction pa-

ternelle est sans doute d'un grand poids, lorsque, arrachée à une juste indignation, elle tombe sur un fils coupable qui a offensé la nature et que la nature condamne. Mais, en vérité, le fils d'Harpagon n'a offensé personne en avouant qu'il est amoureux de Marianne quand son père offre de la lui donner; et s'il persiste à dire qu'il l'aimera toujours, quand Harpagon convient que ses offres n'étaient qu'un artifice pour avoir le secret de son fils, et veut exiger qu'il y renonce, sa résistance n'est-elle pas la chose du monde la plus naturelle et la plus excusable? La malédiction d'Harpagon est-elle même bien sérieuse? Est-ce autre chose, dans cette occasion, qu'un trait d'humeur d'un vieillard jaloux et contrarié? Le fils a-t-il tort de n'y mettre pas plus d'importance que son père n'en met lui-même? La malédiction dans la bouche d'Harpagon n'est qu'une façon de parler, et Rousseau nous la représente comme un acte solennel : c'est ainsi qu'on parvient à confondre tous les faits et toutes les idées.

La scène où maître Jacques le cuisinier donne le menu d'un repas à son maître, qui veut l'étrangler dès qu'il en est au rôti, et où maître Jacques le cocher s'attendrit sur les jeûnes de ses chevaux; celle où Valère et Harpagon se parlent sans jamais s'entendre, l'un ne songeant qu'aux beaux yeux de son Élise, et l'autre ne concevant rien aux *beaux yeux de sa cassette;* celle qui contient l'inventaire des effets vraiment curieux qu'Harpagon veut faire prendre pour de l'argent comptant, et bien d'autres

encore, sont d'un comique divertissant, dont il faut assaisonner le comique moral.

Le sujet des *Femmes savantes* paraissait bien peu susceptible de l'un et de l'autre. Il était difficile de remplir cinq actes avec un ridicule aussi mince et aussi facile à épuiser que celui de la prétention au bel-esprit. Molière, qui l'avait déjà attaqué dans *les Précieuses*, l'acheva dans *les Femmes savantes*. Mais on fut d'abord si prévenu contre la sécheresse du sujet, et si persuadé que l'auteur avait tort de s'obstiner à en tirer une pièce en cinq actes, que cette prévention, qui aurait dû ajouter à la surprise et à l'admiration, s'y refusa d'abord, et balança le plaisir que faisait l'ouvrage et le succès qu'il devait avoir. L'histoire du *Misanthrope* se renouvela par un autre chef-d'œuvre, et ce fut encore le temps qui fit justice. On s'aperçut de toutes les ressources que Molière avait tirées de son génie pour enrichir l'indigence de son sujet. Si, d'un côté, Philaminte, Armande et Bélise sont entichées du pédantisme que l'hôtel de Rambouillet avait introduit dans la littérature et du platonisme de l'amour, qu'on avait aussi essayé de mettre à la mode, de l'autre se présentent des contrastes multipliés sous différentes formes : la jeune Henriette, qui n'a que de l'esprit naturel et de la sensibilité, et qui répond si à propos à Trissotin qui veut l'embarrasser :

Monsieur, excusez-moi, je ne sais pas le grec :

la bonne Martine, cette grosse servante, la seule de tous les domestiques que la maladie de l'esprit n'ait

pas gagnée; Clitandre, homme de bonne compagnie, homme de sens et d'esprit, qui doit haïr les pédants, et qui sait s'en moquer; enfin, et par-dessus tout, cet excellent Chrysale, ce personnage tout comique et de caractère et de langage, qui a toujours raison, mais qui n'a jamais une volonté; qui parle d'or quand il retrace tous les ridicules de sa femme, mais qui n'ose en parler qu'en les appliquant à sa sœur, qui, après avoir mis la main de sa fille Henriette dans celle de Clitandre, et juré de soutenir son choix, un moment après trouve tout simple de donner cette même Henriette à Trissotin, et sa sœur Armande à l'amant d'Henriette, et qui appelle cela un *accommodement*. Le dernier trait de ce rôle est celui qui peint le mieux cette faiblesse de caractère, de tous les défauts le plus commun, et peut-être le plus dangereux. Quand Trissotin, trompé par la ruine supposée de Philaminte et de Chrysale, se retire brusquement, et qu'Henriette, de l'aveu même de Philaminte, détrompée sur Trissotin, devient la récompense du généreux Clitandre, Chrysale, qui dans toute cette affaire n'est que spectateur et n'a rien mis du sien, prend la main de son gendre, et, lui montrant sa fille, s'écrie d'un air triomphant :

Je le savais bien, moi, que vous l'épouseriez.

et dit au notaire du ton le plus absolu :

Allons, monsieur, suivez l'ordre que j'ai prescrit,
Et faites le contrat ainsi que je l'ai dit.

que voilà bien l'homme faible, qui se croit fort quand il n'y a personne à combattre, et qui croit avoir une volonté quand il fait celle d'autrui! Qu'il est adroit d'avoir donné ce défaut à un mari d'ailleurs beaucoup plus sensé que sa femme, mais qui perd, faute de caractère, tout l'avantage que lui donnerait sa raison! Sa femme est une folle ridicule, elle commande : il est fort raisonnable, il obéit. Voltaire a bien raison de dire à ce grand précepteur du monde :

Et tu nous aurais corrigés,
Si l'esprit humain pouvait l'être.

En effet, les hommes reconnaissent leurs défauts plus souvent et plus aisément qu'il ne s'en corrigent : mais pourtant c'est un acheminement à se corriger, et il n'en est pas de tous les défauts comme de la faiblesse, que ne se corrige jamais, parce qu'elle n'est que le manque de force, et qu'elle n'en est pas un abus.

Mais si Chrysale est comique quand il a tort, il ne l'est pas moins quand il a raison : son instinct tout grossier s'exprime avec une bonhomie qui fait voir que l'ignorance sans prétention vaut cent fois mieux que la science sans le bon sens. Le pauvre homme ne met-il pas tout le monde de son parti quand il se plaint si pathétiquement qu'on lui ôte sa servante, parce qu'elle ne parle pas bien français?

Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas?

J'aime bien mieux, pour moi, qu'en épluchant ses herbes
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Qu'elle dise cent fois un bas et méchant mot,
Que de brûler ma viande et saler trop mon pot.
Je vis de bonne soupe, et non de beau langage.
Vaugelas n'apprend point à bien faire un potage.
Et Malherbe et Balzac, si savants en beaux mots,
En cuisine peut-être auraient été des sots.

. . . .

Mes gens à la science aspirent pour vous plaire,
Et tous ne font rien moins que ce qu'ils ont à faire.
Raisonner est l'emploi de toute la maison,
Et le raisonnement en bannit la raison.
L'un me brûle mon rôt en lisant quelque histoire,
L'autre rêve à des vers quand je demande à boire.
Enfin je vois par eux votre exemple suivi,
Et j'ai des serviteurs et ne suis point servi.
Une pauvre servante au moins m'était restée,
Qui de ce mauvais air n'était point infectée,
Et voilà qu'on la chasse avec un grand fracas,
A cause qu'elle manque à parler Vaugelas!
Je vous le dis, ma sœur, tout ce train-là me blesse;
Car c'est, comme j'ai dit, à vous que je m'adresse.
Je n'aime point céans tous vos gens à latin,
Et principalement ce monsieur Trissotin.
C'est lui qui dans des vers vous a tympanisées;
Tous les propos qu'il tient sont des billevesées.
On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé,
Et je lui crois, pour moi, le timbre un peu fêlé.

Ce style-là, il faut l'avouer, est d'une fabrique qu'on n'a point retrouvée depuis Molière : cette foule de tournures naïves confond lorsqu'on y réfléchit. Est-il possible, par exemple, de peindre mieux l'effet que produit le phébus et le galimatias,

dans la conversation comme dans les livres, que par ce vers si heureux?

On cherche ce qu'il dit après qu'il a parlé.

Ce pourrait être encore la devise de plus d'un bel-esprit de nos jours.

Molière n'a pas même négligé de distinguer les trois rôles de *Savantes* par différentes nuances; Philaminte, par l'humeur altière qui établit le pouvoir absolu qu'elle a sur son mari; Armande, par des idées sur l'amour follement exaltées, et par une fierté à la fois dédaigneuse et jalouse, qu'on est bien aise de voir humiliée par les railleries fines d'Henriette et par la franchise de Clitandre; Bélise, par la persuasion habituelle où elle est que tous les hommes sont amoureux d'elle, persuasion poussée, il est vrai, jusqu'à un excès qui passe les bornes du ridicule comique, et qui ressemble à la démence complète. Ce rôle m'a toujours paru le seul, dans les bonnes pièces de Molière, qui soit réellement ce qu'on appelle chargé. Il est sûr qu'une femme à qui l'on dit le plus sérieusement du monde, *je veux être pendu si je vous aime*, et qui prend cela pour une déclaration détournée, a, comme le disait tout à l'heure le bon homme Chrysale, *le timbre un peu fêlé*.

On sait que la querelle de Trissotin et de Vadius est tracée d'après une aventure toute semblable qui se passa chez Mademoiselle au palais du Luxembourg. On a blâmé Molière, avec raison, de s'être

servi des propres vers de l'abbé Cotin : c'est sûrement la moindre de toutes les personnalités ; mais il ne faut s'en permettre aucune sur le théâtre : les conséquences en sont trop dangereuses. Il eût été si facile de construire un madrigal ou un sonnet, comme il avait fait celui d'Oronte ! Peut-être craignit-il que le parterre n'allât s'y tromper encore une fois, et voulut-il, pour être sûr de son fait, donner du Cotin tout pur. Quoi qu'il en soit, ce Cotin était un homme très-savant, qui d'abord n'eut d'autre tort que de vouloir être orateur et poëte à force de lectures, et de croire qu'il suffisait d'entendre les anciens pour les imiter : c'est ce qui nous valut de lui de fort mauvais ouvrages. Il eut ensuite un tort encore plus grand, qui lui valut de fort bons ridicules ; ce fut d'imprimer une satire contre Despréaux, et d'intriguer à la cour contre Molière : tous deux en firent une justice cruelle. Il ne faut pourtant pas croire, comme on l'a rapporté dans vingt endroits, qu'il en mourut de chagrin : si le chagrin le tua, ce fut un peu tard ; il mourut à quatre-vingt-cinq ans.

SECTION V.

Le Tartufe.

J'ai réservé *le Tartufe* pour la fin de ce chapitre : c'est le pas le plus hardi et le plus étonnant qu'ait jamais fait l'art de la comédie. Cette pièce en est le *nec plus ultrà* : en aucun temps, dans aucun pays, il n'a été aussi loin. Il ne fallait rien moins que *le*

Tartufe pour l'emporter sur *le Misanthrope;* et pour les faire tous les deux, il fallait être Molière. Je laisse de côté les obstacles qu'il eut à surmonter pour la représentation, et dont peut-être il n'eût jamais triomphé, s'il n'avait eu affaire à un prince tel que Louis XIV, et de plus, s'il n'avait eu le bonheur d'en être particulièrement aimé; je ne m'arrête qu'aux difficultés du sujet. Que l'on propose à un poëte comique, à un auteur de beaucoup de talent, un plan tel que celui-ci : Un homme dans la plus profonde misère vient à bout, par un extérieur de piété, de séduire un homme honnête, bon et crédule, au point que celui-ci loge et nourrit chez lui le prétendu dévot, lui offre sa fille en mariage, et lui fait, par un acte légal, donation entière de sa fortune. Quelle en est la récompense? Le dévot commence par vouloir corrompre la femme de son bienfaiteur, et n'en pouvant venir à bout, il se sert de l'acte de donation pour le chasser juridiquement de chez lui, et abuse d'un dépôt qui lui a été confié pour faire arrêter et conduire en prison celui qui l'a comblé de bienfaits.—J'entends le poëte se récrier : Quelle horreur! on ne supportera jamais sur le théâtre le spectacle de tant d'atrocités, et un pareil monstre n'est pas justiciable de la comédie. Voilà sans doute ce qu'on eût dit du temps de Molière, et ce que diraient encore ceux qui ne font que des comédies; car d'ailleurs ce sujet, tel que je viens de l'exposer, pourrait frapper les faiseurs de drames, et en le chargeant de couleurs bien noires, ils ne désespéreraient pas d'en venir à bout. Mo-

liere seul, *qui n'alla pas jusqu'au drame*, comme l'a dit très-sérieusement le très-sérieux M. Mercier, s'avance et dit : C'est moi qui ait imaginé ce sujet qui vous fait trembler, et quand vous en verrez l'exécution, il vous fera rire, et ce sera une comédie. On ne le croirait pas s'il ne l'eût pas fait; car à coup sûr, sans lui, il serait encore à faire.

Molière, qui croyait que la comédie pouvait attaquer les vices les plus odieux pourvu qu'ils eussent un côté comique, n'eut besoin que d'une seule idée pour venir à bout du *Tartufe.* Il est vrai qu'elle est étendue et profonde, et son ouvrage seul pouvait nous la révéler. — L'hypocrisie, telle que je veux la peindre, est vile et abominable; mais elle porte un masque, et tout masque est susceptible de faire rire. Le ridicule du masque couvrira sans cesse l'odieux du personnage; je placerai l'un dans l'ombre, et l'autre en saillie, et l'un passera à la faveur de l'autre. Ce n'est pas tout : je renforcerai mes pinceaux pour couvrir de comique les scènes où je montrerai mon Tartufe; je rendrai la crédulité de la dupe encore plus risible que l'hypocrisie de l'imposteur; Orgon, trompé seul quand tout s'unira pour le détromper, en sera si impatientant, qu'on désirera de le voir amené à la conviction par tous les moyens possibles, et ensuite je mettrai l'innocence et la bonne foi dans un si grand danger, qu'on me pardonnera de les en tirer par un ressort aussi extraordinaire que tout le reste de mon ouvrage.

C'est l'histoire du *Tartufe*, et j'aurai plus d'une

fois occasion de démontrer que la conception de plusieurs chefs-d'œuvre tient essentiellement à une seule idée, mais qui suppose, comme de raison, la force nécessaire pour l'exécuter. Jamais Molière n'en a déployé autant que dans *le Tartufe;* jamais son comique ne fut plus profond dans les vues, plus vif dans les effets; jamais il ne conçut avec plus de verve et n'écrivit avec plus de soin. Il eut même ici un mérite particulier, celui d'une intrigue plus intéressante qu'aucune autre qu'il eût faite. C'est un spectacle touchant que toute cette famille désolée autour d'un honnête homme, prêt à être si cruellement puni de son excessive bonté pour un scélérat qui le trompait; et cet intérêt n'est point romanesquement échafaudé ni porté au-delà des bornes raisonnables de la comédie.

L'exposition vaut seule une pièce entière : c'est une espèce d'action. L'ouverture de la scène vous transporte sur-le-champ dans l'intérieur d'un ménage, où la mauvaise humeur et le babil grondeur d'une vieille femme, la contrariété des avis et la marche du dialogue font ressortir naturellement tous les personnages que le spectateur doit connaître, sans que le poëte ait l'air de les lui montrer. Le sot entêtement d'Orgon pour Tartufe, les simagrées de dévotion et de zèle du faux dévot, le caractère tranquille et réservé d'Elmire, la fougue impétueuse de son fils Damis, la saine philosophie de son frère Cléante, la gaieté caustique de Dorine, et la liberté familière que lui donne une longue habitude de dire son avis sur tout, la dou-

cœur timide de Marianne ; tout ce que la suite de la pièce doit développer, tout, jusqu'à l'amour de Tartufe pour Elmire, est annoncé dans une scène qui est à la fois une exposition, un tableau, une situation. A peine Orgon a-t-il parlé, qu'il se peint tout entier par un de ces traits qui ne sont qu'à Molière. On peut s'attendre à tout d'un homme qui, arrivant dans sa maison, répond à tout ce qu'on lui dit par cette seule question : *Et Tartufe?* et s'apitoie sur lui de plus en plus quand on lui dit que Tartufe a fort bien mangé et fort bien dormi. Cela n'est point exagéré : c'est ainsi qu'est fait ce que les Anglais appellent l'*infatuation*, mot assez peu usité parmi nous, mais nécessaire pour exprimer un travers très-commun. La distinction entre la vraie piété et la fausse dévotion, si solidement établie par Cléante, est en même temps la morale de la pièce et l'apologie de l'auteur. Elle est si convaincante, que le bon Orgon n'y trouve d'autre réponse que celle qui a été, et qui sera à jamais sur cette matière le refrain des imbéciles ou des fripons :

Mon frère, ce discours sent le libertinage.

On sait la réplique de Cléante :

Voilà de vos pareils le discours ordinaire.

Et tous deux disent ce qu'ils doivent dire.

Le jargon mystique que Tartufe mêle si plaisamment à sa déclaration tempère par le ridicule ce que son hypocrisie et son ingratitude ont de vil et

de repoussant. Il était de la plus grande importance que cette scène fût conduite de manière à préparer et à motiver celle du quatrième acte, où le grand nœud de la pièce est tranché, et Tartufe démasqué. Mais combien de ressorts devaient y concourir! D'abord il fallait que cette déclaration, qui, dans la bouche d'un homme tel que Tartufe, et dans les circonstances du moment, doit paraître si révoltante, fût pourtant reçue de façon qu'Elmire, dans l'acte suivant, ne parût pas revenir de trop loin, quand elle est obligée, pour faire tomber le fourbe dans le piége, de risquer une démarche qui ressemble à des avances. Il fallait de plus qu'Elmire ne s'empressât pas d'accuser Tartufe, et laissât ce premier mouvement à la jeunesse bouillante de son fils. Comme l'imposteur vient à bout, à force d'adresse, d'infirmer le témoignage de Damis, et de le tourner à son avantage au point d'augmenter encore la prévention et l'aveuglement d'Orgon, si Elmire eût figuré dans cette première tentative, son mari n'eût pas même voulu l'entendre dans une seconde. Mais le poëte a eu soin d'accommoder à ses fins le caractère et la conduite d'Elmire: non-seulement il lui attribue une sagesse indulgente et modérée, fort éloignée de la pruderie qui s'effarouche d'une déclaration, et qui fait un éclat de ses refus, mais il parle plus d'une fois, dans les premiers actes, des visites et des galanteries que lui attirent ses charmes, en sorte qu'on peut lui supposer un peu de cette coquetterie assez innocente qui ne hait pas les hommages, et qui s'en

amuse plus qu'elle ne s'en offense. Il ne fallait rien de moins pour ne pas rompre en visière à un personnage aussi abject et aussi dégoûtant que Tartufe parlant d'amour en style béatifique à la femme de son bienfaiteur.

Mais si la scène où Orgon est caché sous la table était difficile à amener, était-il plus aisé de l'exécuter? Ce n'était pas trop de tout l'art de Molière pour faire passer une situation si délicate et si périlleuse au théâtre. Si ce n'eût pas été la leçon la plus forte et la plus nécessaire par les circonstances, c'eût été le plus grand scandale : si le spectateur n'était pas bien convaincu de l'honnêteté d'Elmire, bien indigné de la fausseté atroce de Tartufe, bien impatienté de l'imbécile crédulité d'Orgon, la situation la plus énergique où le génie de la comédie ait placé trois personnages à la fois était trop près de l'extrême indécence pour être supportée sur la scène. Heureusement elle est si connue, qu'il suffit de la rappeler; car elle est si hardie, qu'il ne serait pas possible d'analyser ici, sans blesser les bienséances, ce qui, sur le théâtre, ne s'en éloigne pas un moment, pas même lorsque Tartufe rentre dans la chambre d'Elmire après avoir été visiter la galerie qui en est voisine. Qu'on se représente ce seul instant et tout ce qu'il fait envisager, et qu'on juge ce que l'auteur hasardait. On objecterait en vain que la présence d'Orgon, quoique caché, justifie tout : non ce n'était pas assez; les murmures éclateraient, et l'on trouverait le tableau beaucoup trop licencieux, si le

spectateur ne voulait pas avant tout la punition d'un monstre qu'il est impossible de confondre autrement, et si l'on n'avait pas affaire à un homme tel qu'Orgon, qui a besoin de pouvoir dire au cinquième acte :

Je l'ai vu, dis-je, vu, de mes propres yeux vu,
Ce qui s'appelle vu.

En un mot, si la scène n'avait pas été fort sérieuse sous ce rapport, elle pouvait devenir, sous tous les autres, beaucoup trop gaie.

Mais quel surcroît de comique! et comme l'auteur enchérit sur ce qu'il semble avoir épuisé, quand madame Pernelle joue avec Orgon le même rôle que cet Orgon a joué avec tous les autres personnages de la pièce, lorsqu'elle refuse obstinément de se rendre à toutes les preuves qu'il allègue contre Tartufe!

Juste retour, monsieur, des choses d'ici-bas!
Vous ne vouliez pas croire, et l'on ne vous croit pas.

Cette progression d'effets comiques, si imprévue et pourtant si naturelle, est le plus grand effort de l'art.

Il y en a beaucoup aussi sans doute dans la manière dont Tartufe s'y prend pour en imposer à sa dupe, quand Damis l'accuse en présence d'Elmire, qui n'en disconvient pas, d'avoir voulu déshonorer Orgon. Mais ici Molière, qui savait se servir de tout, a employé très-heureusement un moyen que Scarron lui avait indiqué. Jamais il ne fut mieux

dans le cas de dire, *Je prends mon bien où je le trouve*, car une idée perdue dans une assez mauvaise *nouvelle* que personne ne lit lui a fourni une scène admirable. Voici ce qu'il a trouvé dans Scarron : un gentilhomme rencontre dans les rues de Séville un insigne fripon nommé Montafer, qu'il avait connu à Madrid, où il avait été témoin de tous ses crimes. Il voit tout le peuple attroupé autour de ce scélérat, qui avait su, à force de grimaces, se donner dans Séville la réputation d'un saint. Il ne peut contenir son indignation, et le charge de coups en lui reprochant son impudente hypocrisie. Le peuple irrité se jette sur l'imprudent gentilhomme, et le maltraite au point de le mettre en danger de la vie, si Montafer, saisissant en habile coquin l'occasion de jouer une nouvelle scène, plus capable que tout le reste de le faire canoniser par la multitude, ne se jetait au-devant des plus emportés, et ne prenait la défense de son accusateur. Il faut entendre ici Scarron : on jugera mieux l'usage que Molière a fait de ce morceau : « Il » releva de terre où on l'avait jeté, l'embrassa et le » baisa, tout plein qu'il était de sang et de boue, » et fit une réprimande au peuple. Je suis le mé» chant, disait-il; je suis le pécheur; je suis celui » qui n'a jamais rien fait d'agréable aux yeux de » Dieu. Pensez-vous, parce que vous me voyez vêtu » en homme de bien, que je n'aie pas été toute » ma vie un larron, le scandale des autres et la » perdition de moi-même? Vous vous trompez, » mes frères : faites-moi le but de vos injures et

» de vos pierres, et tirez sur moi vos épées. Après » avoir dit ces paroles avec une fausse douceur, il » s'alla jeter, avec un zèle encore plus faux, aux » pieds de son ennemi, et les lui baisant, il lui » demanda pardon. »

Voilà précisément les actions et le langage de Tartufe lorsqu'il défend Damis contre la colère de son père, et qu'il se met à genoux en s'accusant lui-même et se dévouant à tous les châtiments possibles. On ne peut nier que Molière ne doive à Scarron cette idée si ingénieuse, de faire de l'aveu d'une conscience coupable un acte d'humilité chrétienne. Mais d'abord la situation est bien plus forte dans *Tartufe*, parce que l'accusation est bien plus importante et plus directe: et quelle comparaison de la prose qu'on vient de lire à des vers tels que ceux-ci!

Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable,
Un malheureux pécheur tout plein d'iniquité,
Le plus grand scélérat qui jamais ait été.
Chaque instant de ma vie est chargé de souillures;
Elle n'est qu'un amas de crimes et d'ordures;
Et je vois que le ciel, pour ma punition,
Me veut mortifier en cette occasion.
De quelque grand forfait qu'on me puisse reprendre,
Je n'ai garde d'avoir l'orgueil de m'en défendre.
Croyez ce qu'on vous dit, armez votre courroux,
Et comme un criminel chassez-moi de chez vous.
Je ne saurais avoir tant de honte en partage,
Que je n'en aie encor mérité davantage.

. . . .

Ah! laissez-le parler: vous l'accusez à tort,
Et vous ferez bien mieux de croire son rapport.

Pourquoi sur un tel fait m'être si favorable?
Savez-vous, après tout, de quoi je suis capable?
Vous fiez-vous, mon frère, à mon extérieur?
Et pour tout ce qu'on voit me croyez-vous meilleur?
Non, non, vous vous laissez tromper par l'apparence,
Et je ne suis rien moins, hélas! que ce qu'on pense.
Tout le monde me prend pour un homme de bien;
Mais la vérité pure est que je ne vaux rien.

Ce caractère de Tartufe est d'une profondeur effrayante. Il ne se dément pas un moment; il n'est jamais déconcerté; il prend ici Orgon par son faible, et se tire du plus grand embarras par le seul moyen qui puisse lui réussir. Un honnête homme faussement accusé ne tiendrait jamais ce langage; mais aussi Orgon n'est pas un homme qui connaisse le langage de la vertu et de la probité. Celui de la raison, dans la bouche de Cléante, lui a paru du libertinage; et celui de l'imposture, dans la bouche de Tartufe, lui paraît le sublime de la dévotion.

Remarquons encore que Tartufe, tout amoureux qu'il est d'Elmire, est en garde contre elle autant qu'il peut l'être. Il commence par la soupçonner d'un intérêt très-vraisemblable, celui qu'elle peut avoir à le détourner du mariage qu'on lui propose avec la fille d'Orgon. Les premiers mots qu'on lui dit sont d'un homme toujours de sang-froid, et qu'il n'est pas aisé de tromper.

Ce langage à comprendre est assez difficile,
Madame, et vous parliez tantôt d'un autre style.

Enfin, malgré toutes les douceurs que lui prodigue

Elmire, il ne prend aucune confiance en ses discours, et il veut d'abord, pour être en pleine sûreté, la mettre dans sa dépendance. Il devine tout, excepté ce qu'il ne peut absolument deviner, et quand il se trouve surpris par Orgon, il pourrait dire ce vers d'une ancienne comédie :

J'avais réponse à tout, hormis à qui va là?

La dernière observation que je ferai sur ce rôle, c'est que l'auteur ne lui a donné ni confident ni monologue ; il ne montre ses vices qu'en action. C'est qu'en effet l'hypocrite ne s'ouvre jamais à personne ; il ment toujours à tout le monde, excepté à sa conscience et à Dieu, supposé qu'un hypocrite achevé ait une conscience et qu'il croie à un Dieu ; ce qui n'est nullement vraisemblable. S'il peut y avoir de véritables athées, ce sont surtout les hypocrites.

Le seul reproche qu'on ait fait à cette inimitable production, c'est un dénoûment amené par un ressort étranger à la pièce ; mais je ne sais si cette prétendue faute en est réellement une. Tartufe est si coupable, qu'il ne suffisait pas, ce me semble, qu'il fût démasqué ; il fallait qu'il fût puni, et il ne pouvait pas l'être par les lois, encore moins par la société. Un hypocrite brave tout en se réfugiant chez ses pareils et en attestant Dieu et la religion ; et n'était-ce pas donner un exemple instructif et faire au moins du pouvoir absolu un usage honorable, que de l'employer à la punition d'un si abominable homme, et de montrer que le méchant

peut quelquefois se perdre par sa propre méchanceté, et tomber dans le piége qu'il tendait aux autres? Je conviens que ce dénoûment n'est pas conforme aux règles ordinaires; mais dans un ouvrage où le talent de Molière lui avait appris à agrandir la sphère de la comédie, *l'art* pouvait lui apprendre aussi à *franchir les limites de l'art;* et si dans ce dénoûment il a le plaisir de satisfaire sa reconnaissance pour Louis XIV, il y trouve un moyen de satisfaire en même temps l'indignation du spectateur.

Molière est surtout l'auteur des hommes mûrs et des vieillards : leur expérience se rencontre avec ses observations, et leur mémoire avec son génie. Il observait beaucoup : il y était porté par son caractère, et c'est sans doute le premier secret de son art; mais il faudrait avoir ses yeux pour observer comme lui. Il était habituellement mélancolique, cet homme qui a écrit si gaiement. Ceux dont il saisissait les travers et les faiblesses étaient souvent bien plus heureux que lui : j'en excepterais les jaloux, s'il ne l'avait pas été lui-même.

Molière jaloux, lui qui s'est tant moqué de la jalousie! Eh! oui, comme les médecins qui recommandent la sobriété, et qui ont des indigestions; comme les hommes sensibles qui prêchent l'indifférence. Chapelle prêchait aussi Molière, et lui reprochait sa jalousie : *Vous n'avez donc pas aimé?* lui dit l'homme infortuné qui aimait. Il aima sa femme toute sa vie, et toute sa vie elle fit son mal-

heur. Il est vrai que, lorsqu'il fut mort, elle parvint à lui obtenir la sépulture; elle demandait même ponr lui des *autels*. Cela fait souvenir des Romains, qui mettaient leurs empereurs au rang des dieux quand ils les avaient égorgés.

Il fit plus de trente pièces de théâtre en moins de quinze ans, et pas une ne ressemble à l'autre. Il était cependant à la fois auteur, acteur et directeur de comédie. On lui a reproché de trop négliger la langue, et on a eu raison. Il aurait sûrement épuré sa diction, s'il avait eu plus de loisir, et si sa laborieuse carrière n'eût pas été bornée à cinquante-cinq ans.

Il était d'un caractère doux et de mœurs pures: on raconte de lui des traits de bonté. Il était adoré de ses camarades, quoiqu'il leur fît du bien; et il mourut presque sur le théâtre, pour n'avoir pas voulu leur faire perdre le profit d'une représentation. Il écoutait volontiers les avis, quoique probablement il ne fît pas grand cas de ceux de sa servante. Il encourageait les talents naissants. Le grand Racine, alors à son aurore, lui lut une tragédie: Molière ne la trouva pas bonne, et elle ne l'était pas; mais il exhorta l'auteur à en faire une autre, et lui fit un présent. C'était mieux voir que Corneille, qui exhorta Racine à faire des comédies et à quitter la tragédie.

Molière n'était point envieux: quelques grands hommes l'ont été. Ce fut son suffrage qui contribua, autant que celui de Louis XIV, à ramener le public

aux *Plaideurs*, qui étaient tombés. Il était alors brouillé avec Racine : ce moment dut être bien doux à Molière.

On s'occupait, quelque temps avant sa mort, à lui faire quitter l'état de comédien, pour le faire entrer à l'Académie française. Cette compagnie, qui n'a jamais éloigné volontairement aucun talent supérieur, a du moins adopté Molière, dès qu'elle l'a pu, par l'hommage le plus éclatant. Elle lui a décerné un éloge public, et a placé son buste chez elle, avec cette inscription également honorable pour nous et pour lui :

Rien ne manque à sa gloire : il manquait à la nôtre.

CHAPITRE VII.

Des Comiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV.

SECTION PREMIÈRE.

Quinault, Brueys et Palaprat, Baron, Campistron, Boursault.

Le premier qui, profitant des leçons de Molière, quitta le romanesque et le bouffon pour une intrigue raisonnable et la conversation des honnêtes gens, fut le jeune Quinault, qui donna sa *Mère coquette*, en 1665, sous le titre des *Amants brouillés.* Elle s'est toujours soutenue au théâtre, et fait voir que Quinault avait plus d'un talent : elle est bien conduite : les caractères et la versification sont d'une touche naturelle, mais un peu faible. On y voit un marquis ridicule, avantageux et poltron, sur lequel Regnard paraît avoir modelé celui du *Joueur*, particulièrement dans la scène où le marquis refuse de se battre. Il y a des détails agréables et ingénieux, et de bonnes plaisanteries : telle est celle d'un valet fripon à qui l'on donne un diamant pour déposer que le mari de *la Mère coquette* est mort aux Indes, quoiqu'il n'en soit rien. Il doute un peu du diamant : il demande s'il est bon; on le lui garantit.

Enfin (*dit-il*) s'il n'est pas bon, le défun n'est pas mort.

Les deux jeunes amants, Isabelle et Acante, sont un peu brouillés par de faux rapports de valets que *la Mère coquette* a gagnés. Cependant Isabelle voudrait s'éclaircir davantage : elle écrit pour Acante ce billet, qui est très-joli :

Je voudrais vous parler et nous voir seuls tous deux.
Je ne conçois pas bien pourquoi je le désire.
Je ne sais ce que je vous veux;
Mais n'auriez-vous rien à me dire?

Brueys et Palaprat, nés tous deux dans le midi de la France, et qui avaient la vivacité d'esprit et la gaieté qui caractérisent les habitants de ces belles provinces, réunis tous deux par la conformité d'humeur et de goût, et qui mirent en commun leur travail et leur talent, sans que cette association délicate ait jamais produit entre eux de jalousie, nous ont laissé deux pièces d'un comique naturel et gai. Je ne parle pas du *Muet*, dont le fond est imité de *l'Eunuque* de Térence : il y a des situations que le jeu du théâtre fait valoir, mais la conduite est défectueuse. La pièce, qui a cinq actes, pourrait finir au troisième : il y a un rôle de père d'une crédulité outrée, et la scène du valet déguisé en médecin est une charge trop forte. Je veux parler d'abord de *l'Avocat Patelin*, remarquable par son ancienneté originaire, puisqu'il est du temps de Charles VII, et qui n'a rien perdu de sa naïveté quand on l'a rajeuni dans la langue du siècle de Louis XIV. C'est un monument curieux de la gaieté

de notre ancien théâtre, et en même temps de sa liberté; car il paraît certain que ce fut un personnage réel que ce Patelin joué sur les tréteaux du quinzième siècle. Brueys et Palaprat l'ont fort embelli; mais les scènes principales et plusieurs des meilleures plaisanteries se trouvent dans le vieux français de la farce de *Pierre Patelin*, imprimée en 1656, sur un manuscrit de l'an 1460, sous ce titre: *Des tromperies, finesses et subtilités de maître Pierre Patelin, avocat.* Pasquier en parle dans ses *Recherches* avec des éloges exagérés, qui font voir que l'on ne connaissait encore rien de mieux. Mais le témoignage des auteurs qui ont travaillé sur les antiquités françaises, et les traductions que l'on fit de cette pièce en plusieurs langues, prouvent qu'elle eut de tout temps un très-grand succès, parce qu'en effet le naturel a le même droit sur les hommes dans tous les temps, et qu'il y en a beaucoup dans cet ouvrage. Sans doute le procès de M. Guillaume contre un berger qui lui a volé des moutons, et les ruses de Patelin pour lui escroquer six aunes de drap, sont un fond bien mince, et qui est proprement d'un comique populaire : le juge Bartolin, qui prend une tête de veau pour une tête d'homme, est de la même force qu'Arlequin qui mange des chandelles et des bottes. Mais Patelin et sa femme, M. Guillaume et Agnelet, sont des personnages pris dans la nature, et le dialogue est de la plus grande vérité. Il est plein de traits naïfs et plaisants, qu'on a retenus et qui sont passés en proverbes. On rira toujours de la scène où le marchand

drapier confond sans cesse son drap et ses moutons; et celle où Patelin, à force de patelinage (car son nom est devenu celui d'un caractère) vient à bout d'attraper une pièce de drap, sans la payer, à un vieux marchand avare et retors, est menée avec toute l'adresse possible. Il y a bien loin du moment où le rusé fripon aborde M. Guillaume, dont il n'est pas même connu, à celui où il emporte le drap, et pourtant il fait si bien, que la vraisemblance est conservée, et qu'on voit que le marchand doit être dupe.

Le Grondeur doit être mis fort au-dessus de *l'Avocat Patelin* : il est vrai que le troisième acte, qui est tout entier du genre de la farce, ne vaut pas, à beaucoup près, celle de Patelin; mais les deux premiers sont bien faits, et il y a ici un caractère parfaitement dessiné, soutenu d'un bout à l'autre et toujours en situation, celui de M. Grichard. La pièce fut mal reçue dans sa nouveauté; mais le temps en a décidé le succès, et on la regarde aujourd'hui comme une de nos petites pièces qui ont le plus de mérite et d'agrément.

Il y a si long-temps que *le Jaloux désabusé* de Campistron n'a été joué, qu'on ignore communément que cette comédie, fort supérieure à toutes les tragédies du même auteur, est en effet son meilleur ouvrage; l'intrigue en est bien conçue, le principal caractère, celui d'un mari jaloux qui ne veut pas le paraître, est comique, et a fourni à La Chaussée le Durval du *Préjugé à la mode*, et des scènes entières évidemment calquées sur celles de Cam-

pistron. Le rôle de Célie, femme du jaloux, est original et intéressant. Elle n'a consenti qu'à regret à feindre une coquetterie qui n'est ni dans ses principes ni dans son caractère, et uniquement pour déterminer son époux à marier sa sœur Julie à un honnête homme qui l'aime et qui en est aimé. Dorante (c'est le nom du mari) s'oppose à cette union par des vues d'intérêt, et Célie, sous le prétexte de recevoir chez elle les jeunes gens qui courtisent cette jeune personne, est l'objet de mille cajoleries concertées qui désespèrent Dorante dont elle connaît le faible, et lui arrachent enfin son consentement au mariage. Le dénoûment est amené d'une manière très-satisfaisante, et par un aveu de Célie, qui met dans tout son jour la sensibilité de son cœur, sa tendresse pour son mari dont elle n'a pu soutenir l'affliction, et la pureté des motifs qui la faisaient agir. La pièce est écrite de manière à faire voir que Campistron, qui n'a jamais pu s'élever jusqu'au style tragique, pouvait plus aisément s'approcher de la facilité élégante qui convient à la comédie noble. J'ai vu représenter cette pièce avec succès, il y a ving-cinq ans, et je ne sais pourquoi elle a disparu du théâtre, comme d'autres que l'on néglige de reprendre pour en jouer qui ne les valent pas.

Baron, ou plutôt, à ce que l'on croit, le père La Rue sous son nom, transporta sur la scène française la meilleure pièce de Térence, *l'Andrienne*. Il a fidèlement suivi l'original latin dans l'intrigue, qui a de l'intérêt, mais nullement dans

la diction, dont il est bien éloigné d'avoir la pureté, la grâce et la finesse. Le dénoûment est comme celui de presque toutes les comédies de Térence, une reconnaissance de roman, mais cependant mieux amenée que celle de *l'Eunuque* du même auteur, que Brueys a conservée dans *le Muet.* On dispute aussi à Baron *l'Homme à bonnes fortunes,* mais avec moins de vraisemblance. Cette pièce fort médiocre ne demandait aucune connaissance des anciens, et Baron pouvait être l'original de Moncade, fat assez commun, que quelques femmes ont gâté, et qu'un valet copie à sa manière. La prose en est très-négligée; c'est une de ces pièces dont le jeu des acteurs fait le principal mérite, qu'on va voir quelquefois et que l'on ne lit point. On a voulu remettre, il y a quelque temps, *la Coquette,* du même auteur, très-mauvais ouvrage qui n'a eu aucun succès.

On doit savoir d'autant plus de gré à Boursault de ce qu'il a eu de talent, qu'il le devait tout entier à la nature. Il n'avait fait dans sa jeunesse aucune espèce d'études, et né en Bourgogne, il ne parlait encore à treize ans que le patois de sa province. Arrivé dans la capitale, il sentit ce qui lui manquait, et s'appliqua sérieusement à s'instruire au moins dans la langue française. Il y réussit assez pour devenir un homme de bonne compagnie, et ses agréments le firent rechercher à la cour. On lui offrit une place qui pouvait séduire l'ambition, celle de sous-précepteur du Dauphin. Il fut assez sage et assez modeste pour la refuser, parce qu'il ne savait

pas le latin, et par là il se sauva d'un écueil où tant d'autres échouent, celui de paraître au-dessous de sa place. Thomas Corneille, qui était de ses amis, voulut l'engager à briguer une place à l'Académie française, l'assurant, non sans vraisemblance, que ses succès au théâtre, et l'estime générale dont il jouissait, lui ouvriraient toutes les portes. Boursault eut encore la modestie de s'y refuser. Son ami eut beau lui dire qu'il n'était pas nécessaire de savoir le latin, et qu'il suffisait d'avoir fait preuve qu'il savait écrire en français, Boursault répondit qu'il était trop ignorant pour entrer dans une compagnie où il y avait tant d'hommes des plus instruits de la nation. Un écrivain qui se faisait une justice si exacte sur le mérite qui lui manquait, et qu'on peut acquérir, est bien digne qu'on la lui rende pour le mérite qu'il eut et qu'on n'acquiert pas. Il avait beaucoup d'esprit, du talent naturel, et ce qui doit encore recommander davantage sa mémoire aux gens de lettres, peu d'hommes leur ont fait plus d'honneur par la noblesse des sentiments et des procédés. On sait que Boileau l'avait attaqué dans ses premières satires, dont il a depuis retranché son nom. Il lui savait mauvais gré de s'être brouillé avec Molière, et c'est en effet le seul tort que Boursault ait eu. Boileau était excusable de prendre la querelle de son ami ; mais Boursault vengea la sienne propre bien noblement. Boileau, qui n'avait pas encore fait la fortune que ses talents lui valurent depuis, s'étant trouvé aux eaux de Bourbon, malade et sans argent, Boursault, qui se rencon-

tra par hasard dans le même endroit, le sut, et courut lui offrir sa bourse de si bonne grâce, qu'il le força de l'accepter. Ce fut l'époque d'une réconciliation sincère et d'une amitié qui dura autant que leur vie.

Il ne faut pas parler de ses tragédies, qui sont entièrement oubliées et qui doivent l'être, quoique son *Germanicus* ait eu d'abord un si grand succès, que Corneille l'égalait aux tragédies de Racine. Ce jugement, encore plus étrange que le succès, puisqu'un homme de l'art doit s'y connaître mieux que les autres, ne servit qu'à offenser Racine, et ne sauva pas *Germanicus* de l'oubli; mais Boursault fut plus heureux dans la comédie. Ce n'est pas que ses pièces soient régulières, il s'en faut de beaucoup; ce ne sont pas même de véritables drames, puisqu'il n'y a ni plan ni action : ce sont des scènes détachées qui en font tout le mérite, et ce mérite a suffi pour les faire vivre. Dans ce genre de pièces, qu'on appelle improprement *épisodiques*, et qui seraient mieux nommées *pièces à épisodes*, *le Mercure galant* était un des sujets les mieux choisis : aucun autre ne pouvait lui fournir un plus grand nombre d'originaux faits pour un cadre comique. Tous cependant ne sont pas également heureux : on en a successivement retranché plusieurs, entre autres la scène du voleur de la gabelle, qui avait quelque chose de trop patibulaire. Elle n'est pas mal faite; mais il ne faut pas mettre sur le théâtre un homme qui peut en sortant être mené au gibet. On a supprimé aussi quelques scènes un peu

froides ; par exemple, celle qui roule sur une housse de lit, dont une femme a fait une robe, et plusieurs autres scènes qui ne valent pas mieux; mais il ne fallait pas en retrancher une fort jolie, celle où M. Michaut vient demander qu'on l'anoblisse dans *le Mercure.* Ces suppressions ont réduit la pièce à quatre actes, de cinq qu'elle avait. Elle fit en naissant une fortune prodigieuse; on assure dans les *Recherches sur le Théâtre*, de Beauchamps, qu'elle fut jouée quatre-vingts fois. Si le fait est vrai, ce nombre extraordinaire de représentations ne lui a pas porté malheur comme à *Timocrate*, qui n'a jamais reparu; au contraire, il est peu de pièces qu'on joue aussi souvent que *le Mercure galant.* Il est vrai que le talent rare de l'acteur qui la jouait à lui seul presque tout entière a pu contribuer à cette grande vogue; mais on ne peut disconvenir qu'il n'y ait beaucoup de scènes d'une exécution parfaite, plaisamment inventées et remplies de vers heureux. Ce qui le prouve, c'est qu'ils sont dans la mémoire de tous ceux qui fréquentent le spectacle.

Boniface Chrétien, Larissole, les deux procureurs et l'abbé Beaugénie, sont excellents dans leur genre. L'invention des billets d'enterrement, qui sont la ressource *d'un malheureux libraire qu'un livre in-folio a mis à l'hôpital;* l'idée singulière de mettre dans la bouche d'un soldat ivre la critique des irrégularités de notre langue, et de faire de cette critique de grammaire un dialogue très-comique; l'importance que l'abbé Beaugénie met

à son énigme; la satisfaction qu'il en a et l'analyse savante qu'il en fait; la querelle de maître Sangsue et de maître Brigandeau; la supériorité que l'un affecte sur l'autre, tout cela est très-divertissant, et surtout la scène des procureurs est si exactement conforme au style du palais, et d'une tournure de vers si aisée, si naturelle et si adaptée au vrai ton de la comédie, que j'oserai dire (sous ce rapport seul) qu'elle rappelle la versification de Molière. Elle est si connue, que je n'en citerai qu'un seul exemple, uniquement pour soumettre mon opinion au jugement des connaisseurs.

Au mois de juin dernier, un mémoire de frais
Pensa dans un cachot te faire mettre au frais.
Tu l'avais fait monter à sept cent trente livres,
Et ton papier volant, tel que tu le délivres,
Étant vu de messieurs, trois des plus apparents
Firent monter le tout à trente-quatre francs;
Encore dirent-ils que, dans cette occurrence,
Ils te passaient cent sous contre leur conscience.

Cela est très-gai; mais ce qui l'est un peu moins, c'est que des faits très-attestés aient prouvé que ce n'est pas une plaisanterie.

Le sort d'*Ésope à la ville* fut aussi très-brillant: il eut quarante-trois représentations; mais il ne s'est pas soutenu depuis, tant ce premier éclat d'une nouveauté est souvent un présage trompeur. Le style est bien inférieur à celui du *Mercure galant*, et la médiocrité des fables que débite Ésope

est d'autant plus sensible que la plupart avaient déjà été traitées par La Fontaine. On serait tenté d'en faire un reproche grave à l'auteur, si lui-même ne s'en était accusé avec cette franchise modeste et courageuse dont j'ai déjà cité plus d'un témoignage. Voici comme il s'exprime dans sa préface. « Ce qui m'a paru le plus dangereux dans » cette entreprise, ç'a été d'oser mettre des fables » en vers après l'illustre M. de La Fontaine, qui » m'a devancé dans cette route, et que je ne pré- » tends suivre que de très-loin. Il ne faut que com- » parer les siennes avec celles que j'ai faites, pour » voir que c'est lui qui est le maître. Les soins » inutiles que j'ai pris de l'imiter m'ont appris qu'il » est inimitable, et c'est beaucoup pour moi que la » gloire d'avoir été souffert où il a été admiré. »

Boursault, qui s'était bien trouvé des pièces à tiroir, et qui apparemment se sentait plus fait pour les détails que pour l'invention et l'ensemble, voulut mettre encore une fois Ésope sur la scène, et ne mit pas dans cette nouvelle pièce plus d'intrigue et de plan que dans l'autre. C'est un défaut d'autant plus blâmable, que rien ne l'empêchait de placer son Ésope dans un cadre dramatique, et de lui conserver son costume de philosophe et de fabuliste. *Ésope à la cour* ne fut représenté qu'après la mort de l'auteur; il fut d'abord médiocrement goûté; mais à toutes les reprises il eut beaucoup de succès, et il est resté au théâtre. Cependant la critique, même en mettant de côté le vice du genre, peut y trouver des défauts très-

marqués : le plus grand est d'avoir fait Ésope amoureux et aimé, deux choses incompatibles, l'une avec sa sagesse, l'autre avec sa figure. Mais, à cet amour près, son caractère est aussi noble que son esprit est censé, et la pièce offre tour à tour des scènes touchantes et des scènes comiques, toutes également morales et instructives. On sait que le repentir de Rodope, qui a méconnu sa mère un moment, a toujours fait verser des larmes : l'auteur a touché un des endroits du cœur humain les plus sensibles. Il a retrouvé son comique du *Mercure galant* dans le personnage du financier, M. Griffet, et dans la manière dont il explique ce que c'est que *le tour du bâton*. Enfin le dénoûment est heureux ; il l'a tiré d'une fable de La Fontaine, intitulée *le Berger et le Roi*, et l'usage qu'il en a fait est intéressant et théâtral. Je citerai encore une scène d'un ton très-noble et d'une intention très-morale, celle où un officier veut engager Esope à le servir de son crédit pour supplanter un concurrent. C'est là que se trouve ce mot si ingénieux qu'il adresse à cet officier, qui, très-piqué de ce qu'Ésope, en parlant de lui, s'est servi du nom de soldat, lui dit avec hauteur :

Je ne suis point soldat, et nul ne m'a vu l'être ;
Je suis bon colonel, et qui sers bien l'état.

Monsieur le colonel, qui n'êtes point soldat,

répond Ésope. Il y a peu de reparties aussi heureuses. Si l'on n'était convaincu par des exemples très-récents que des gens qui impriment journel-

lement ne savent pas même de quels auteurs a parlé Boileau dans *l'Art poétique*, on ne concevrait pas que dans une feuille périodique on ait attribué tout à l'heure à un avocat de nos jours, comme une chose toute nouvelle, un trait si frappant d'une pièce aussi connue que l'*Ésope à la cour*, de Boursault.

Je ne dois pas omettre ici une anecdote digne d'attention. Quand cet ouvrage fut représenté en 1701, on fit supprimer au théâtre quelques endroits du rôle de Crésus et de celui d'Ésope, comme *trop hardis*. Il faut croire qu'ils le parurent moins à l'impression : les voici. Crésus dit, à propos des hommages et des louanges qu'on lui prodigue :

Je m'aperçois, ou du moins je soupçonne
Qu'on encense la place autant que la personne,
Que c'est au diadème un tribut que l'on rend,
Et que le roi qui règne est toujours le plus grand.

A la place des deux derniers vers, dont le second est fort bon et dit ce qu'il doit dire, on en mit deux dont le second est fort mauvais :

Qu'on me rend des honneurs qui ne sont pas pour moi,
Et que *le trône enfin l'emporte sur le roi.*

Le trône qui l'emporte sur le roi est un plat galimatias. Mais comme on avait beaucoup loué Louis XIV, on ne voulait pas qu'il entendît que *le roi qui règne est toujours le plus grand.* On ne voulut pas non plus qu'Ésope récitât devant lui les vers suivants, adressés à Crésus :

Par des soins prévenants, votre âme bienfaisante
En répand sur un seul de quoi suffire à trente;
Et ce qu'un seul obtient, répandu sur chacun,
Vous feriez trente heureux, et vous n'en faites qu'un.

Si Louis XIV avait été instruit de cette suppression, par qui se serait-il cru offensé, ou par le poëte, qui répétait après tant d'autres ces vieilles et utiles vérités, ou par ceux qui en faisaient évidemment à leur souverain une application si maligne?

SECTION II.

Regnard.

Ce ne fut qu'en 1696, vingt-trois ans après la mort de Molière, que la bonne comédie parut enfin renaître avec tout son éclat, dans une pièce de caractère et en cinq actes. *Le Joueur* annonça, non pas tout-à-fait un rival, mais du moins un digne successeur de Molière : Regnard eut cette gloire et la soutint. Il avait alors près de quarante ans, et la vie qu'il avait menée jusque là, son goût pour le plaisir, le jeu et les voyages, semblaient promettre si peu ce qu'il est devenu, que quelques détails sur sa personne et ses aventures, d'ailleurs curieux par eux-mêmes, ne feront que répandre plus d'intérêt sur la notice de ses ouvrages dramatiques.

Regnard, célèbre par ses comédies, aurait pu l'être par ses seuls voyages : c'était chez lui un goût dominant qui ne fut pas toujours heureux, mais

qui était si vif, qu'étant parti pour voir la Flandre et la Hollande, il alla, en se laissant toujours entraîner à sa passion, d'abord jusqu'à Hambourg, de Hambourg en Danemarck, en Suède, et de Suède jusqu'en Laponie. Un simple motif de complaisance pour le roi de Suède, qui le pressa de visiter la Laponie, ou plutôt sa curiosité naturelle, le conduisit jusque près du pôle, précisément au même endroit où des savants ont été de nos jours vérifier des calculs mathématiques et déterminer la figure de la terre. Il fut accompagné dans ce voyage par deux gentilshommes français qui avaient voyagé en Asie, nommés, l'un Fercourt, et l'autre Corberon. Arrivés à Tornéo, qui est la dernière ville du globe du côté du nord, ils s'embarquèrent sur le lac du même nom, qu'ils remontèrent l'espace de huit lieues, arrivèrent jusqu'au pied d'une montagne qu'ils nomment Métavara, et gravirent avec peine jusqu'au sommet, d'où ils découvrirent la mer Glaciale. Là ils gravèrent sur un rocher une inscription en vers latins, qui ne seraient pas indignes du siècle d'Auguste :

Gallia nos genuit, vidit nos Africa, Gangem
Hausimus, Europamque oculis lustravimus omnem.
Casibus et variis acti terrâque marique,
Sistimus hic tandem, nobis ubi defuit orbis.

On peut les traduire ainsi :

Nés Français, éprouvés par cent périls divers,
Le Gange nous a vus monter jusqu'à ses sources,

L'Afrique affronter ses déserts,
L'Europe parcourir ses climats et ses mers;
Voici le terme de nos courses,
Et nous nous arrêtons où finit l'univers.

C'étaient les compagnons de Regnard qui avaient été sur les bords du Gange; pour lui, il ne connaissait l'Afrique et la Grèce que par le malheur d'y avoir été esclave. L'amour fut la cause de cette disgrâce. A son second voyage d'Italie, Regnard rencontra à Bologne une dame provençale, qu'il appelle Elvire, et dont il nomme le mari Deprade. Il conçut pour elle une passion très-vive, et comme elle était sur le point de revenir en France, il s'embarqua avec elle et son mari à Civita-Vecchia, sur une frégate anglaise qui faisait route pour Toulon. La frégate fut prise par deux corsaires algériens, et tout l'équipage mis aux fers et conduit à Alger pour y être vendu. Regnard fut évalué, on ne conçoit pas trop pourquoi, beaucoup plus cher que sa maîtresse; ce qui pourrait faire naître des idées peu avantageuses sur la beauté qu'il avait choisie, quoiqu'il la représente partout comme une créature charmante. Leur patron s'appelait Achmet Talem. Il s'aperçut que son captif s'entendait en bonne chère: il le fit cuisinier. Ainsi bien en prit à Regnard d'avoir été en France un gourmand de profession. A l'égard d'Elvire, on ne nous dit pas ce que Talem en fit, et c'est apparemment par discrétion. Au bout de quelque temps, Achmet eut affaire à Constantinople; il y mena ses deux esclaves, dont il rendit la captivité

très-rigoureuse, jusqu'à ce que la famille de Regnard lui fit toucher une somme de douze mille livres, qui servit à payer sa rançon, celle de son valet de chambre et de la Provençale. Ils revinrent à Marseille, et de Marseille à Paris. Pour comble de bonheur, ils apprirent la mort de Deprade, qui était demeuré à Alger chez un autre patron. Rien ne s'opposait plus à leur union; et ils croyaient, après tant de traverses, toucher au moment le plus heureux de leur vie, lorsque Deprade, que l'on croyait mort, reparut tout à coup avec deux religieux mathurins qui l'avaient racheté. Cette dernière révolution renversa toutes les espérances de Regnard, qui, pour se distraire de ses chagrins, se remit à voyager. Ce fut alors qu'il tourna vers le nord après avoir vu le midi, et que de la Hollande il passa jusqu'à Tornéo.

Il s'amusa depuis à embellir toute cette aventure d'un vernis romanesque, et il en composa une nouvelle intitulée *la Provençale.* Toutes les règles du roman y sont scrupuleusement observées. Comme il est le héros de son ouvrage, il commence par faire son portrait sous le nom de *Zelmis;* et, soit à titre de romancier, soit à titre de poëte, soit par la réunion de ces deux qualités, il se dispense absolument de la modestie. Voici comme il se peint : « Zelmis est un cavalier qui » plaît d'abord; c'est assez de le voir une fois pour » le remarquer; et sa bonne mine est si *avanta-* » *geuse,* qu'il ne faut pas chercher avec soin des » *endroits* dans sa personne pour le trouver ai-

» mable; il faut seulement se défendre de le trop » aimer. »

Passe pour l'éloge, puisqu'il faut qu'un héros de roman soit accompli; mais *sa bonne mine*, qui est si *avantageuse*, et les *endroits de sa personne* ne sont pas une prose digne des vers du *Légataire* et du *Joueur*. Tout le reste est écrit de ce style : d'ailleurs, tout y est monté au ton de l'héroïsme. Elvire a bien plutôt la dignité romaine que la vivacité provençale : elle en impose d'un coup d'œil à Mustapha, le chef des pirates, qui a pour elle tout le respect que des corsaires africains ont toujours pour de jeunes captives. Le roi d'Alger (quoiqu'il n'y ait point de roi à Alger) se trouve au port, à la descente des captifs, et ne manque pas de devenir tout d'un coup éperdument amoureux d'Elvire. Il la mène dans son harem, où ses rivales la voient entrer et frémissent de jalousie. Toujours fidèle à son amant, elle se refuse à toutes les instances du roi, qui, de son côté, ne brûle pour elle que de l'amour le plus pur et le plus respectueux, tel qu'il est ordinairement dans le climat d'Afrique. Elle parvient même à voir son amant, qui exerce dans Alger la profession de peintre, avec la permission de son patron. Ils concertent tous deux les moyens de s'enfuir, et ils en viennent à bout; mais par malheur ils sont rencontrés sur mer par un brigantin d'Alger qui les ramène. Baba Hussan (c'est le nom du roi d'Alger) ne se fâche point du tout de la fuite de la belle captive; il finit même par lui rendre la liberté,

comme il convient à un amant généreux. Elle retrouve le beau Zelmis, dont la vie et la fidélité ont aussi couru les plus grands dangers. Deux ou trois favorites de son maître sont devenues folles de l'esclave : il fait la plus belle défense; mais pourtant, surpris avec une d'elles dans un rendez-vous très-innocent, il se voit sur le point d'être empalé, suivant la loi mahométane, lorsque le consul de France interpose son crédit, et le délivre du pal et de l'esclavage.

Tel est le roman qu'a brodé Regnard sur sa captivité d'Alger, et qui n'est pas plus mauvais que beaucoup d'autres. S'il avait écrit ainsi tous ses voyages, ils ne seraient pas fort curieux. Ceux de Flandre, de Hollande, d'Allemagne, de Pologne, de Suède, sont d'un autre ton, mais pourtant ne contiennent guère que des notions générales qui se rencontrent partout ailleurs. Celui de Laponie mérite une attention particulière : c'est le seul où il paraisse avoir porté plutôt l'œil observateur d'un philosophe que la curiosité distraite d'un voyageur. Peut-être la nature même du pays, qui était fort peu connu, et les mœurs extraordinaires de ses habitants suffisaient pour attirer son attention. Peut-être aussi le désir de plaire au roi de Suède, qui ne l'avait engagé à faire ce voyage que pour recueillir les observations qu'il y pourrait faire, le rendit plus attentif qu'il ne l'aurait été naturellement; et cet esprit courtisan que l'on prend toujours auprès des rois asservit pour un moment l'humeur indépendante et libre d'un homme abso-

lument livré à ses goûts, et qui semblait ne changer de lieu que pour se défaire du temps. Quoi qu'il en soit, il a décrit avec exactitude tout ce que le pays et les habitants peuvent avoir de remarquable, soit qu'il ait tout vu par lui-même, soit qu'il ait consulté, dans la rédaction de son voyage, l'histoire de la Laponie, écrite en latin par Joannes Tornœus, l'ouvrage le meilleur qu'on ait composé sur cette matière, et dont Regnard cite souvent des passages et atteste l'autorité. Un des articles les plus curieux est celui de la sorcellerie, dont les Lapons font grand usage. Notre auteur va voir un Lapon qui passait pour le plus grand sorcier de son pays, et qui prétendait avoir un démon à ses ordres, qu'il pouvait envoyer à l'autre bout de l'Europe, et faire revenir en un moment. On le conjure de dépêcher bien vite son démon en France, pour en rapporter des nouvelles. Le sorcier a recours à son tambour et à son marteau, qui sont des instruments magiques. Il fait des conjurations et des grimaces, se frappe le visage, se met tout en sang; mais le diable n'en est pas plus docile, et l'on n'en a pas de nouvelles. Enfin le sorcier, poussé à bout, avoue que son pouvoir commence à tomber depuis qu'il est vieux et qu'il perd ses dents; qu'autrefois il lui aurait été facile de faire ce qu'on lui demandait, quoiqu'il n'eût jamais envoyé son démon plus loin que Stockholm. Il ajoute que, si l'on veut lui donner de l'eau-de-vie, il ne laissera pas de dire des choses surprenantes. On l'enivre d'eau-de-vie pendant deux ou trois jours,

et nos voyageurs, pendant ce temps, lui enlèvent son tambour et son marteau, qu'il pleure amèrement à son réveil, comme le bon Michas pleure ses petits dieux [1]. Le tambour et le marteau n'étaient pourtant pas des pièces assez curieuses pour être apportées en France, et ce n'était pas la peine d'affliger ce bon Lapon et de le priver de son démon familier.

Les poésies diverses de Regnard ne sont pas indignes d'attention. Ce sont des épîtres et des satires remplies d'imitations des anciens, et surtout d'Horace et de Juvénal : la versification en est souvent négligée, prosaïque, incorrecte ; il y a même des fautes de mesure et de fausses rimes, qui font voir que l'auteur, devenu poëte par instinct, n'avait guère étudié la théorie de l'art des vers ; mais parmi tous ces défauts il y a des vers heureux et des morceaux faciles et agréables. En voici un tiré d'une épître dont le commencement est emprunté de celle où Horace invite Torquatus à souper. Regnard y fait la description de la maison qu'il occupait dans la rue de Richelieu, qui était alors une extrémité de Paris.

Je te garde avec soin, mieux que mon patrimoine,
D'un vin exquis, sorti des pressoirs de ce moine
Fameux dans Auvilé plus que ne fut jamais
Le défenseur du Clos vanté par Rabelais.
Trois convives connus, sans amour, sans affaires,
Discrets, qui n'iront point révéler nos mystères,

[1] *Tulerunt deos meos, et dicitis : Quid ploras?*

Seront par moi choisis pour orner ce festin.
Là, par cent mots piquants, enfants nés dans le vin,
Nous donnerons l'essor à cette noble audace
Qui fait sortir la joie et qu'avoûrait Horace.
Peut-être ignores-tu dans quel coin reculé
J'habite dans Paris, citoyen exilé,
Et me cache aux regards du profane vulgaire.
Si tu le veux savoir, je vais te satisfaire.
Au bout de cette rue où ce grand cardinal,
Ce prêtre conquérant, ce prélat amiral,
Laissa pour monument une triste fontaine,
Qui fait dire au passant que cet homme, *en sa haine,*
Qui du trône ébranlé soutint tout le fardeau,
Sut répandre le sang plus largement que l'eau,
S'élève une maison modeste et retirée,
Dont le chagrin surtout ne connaît point l'entrée.
L'œil voit d'abord ce mont dont les antres profonds
Fournissent à Paris l'honneur de ses plafonds,
Où de trente moulins les ailes étendues
M'apprennent chaque jour quel vent chasse les nues.
Le jardin est étroit; mais les yeux satisfaits
S'y promènent au loin sur de vastes marais.
C'est là qu'en mille endroits laissant errer ma vue,
Je vois croître à plaisir l'oseille et la laitue;
C'est là que, dans leur temps, des moissons d'artichauts
Du jardinier actif *secondent* les travaux,
Et que de champignons une couche voisine
Ne fait, quand il me plaît, qu'un saut dans ma cuisine.

Il y a des négligences dans ces vers; mais c'est bien le ton et la manière qui convient à l'épître et à la satire. Regnard a traduit assez bien, à quelques fautes près, cet endroit d'Horace : *Pauper Opimius*, etc.

Oronte, pâle, étique, et presque diaphane,
Par les jeûnes cruels *auxquels* il se condamne,
Tombe malade enfin : déjà de toutes parts
Le joyeux héritier promène ses regards,
D'un ample coffre-fort contemple la figure,
En perce de ses yeux les ais et la serrure.
Un avide Esculape, en cette extrémité,
Au malade aux abois assure la santé,
S'il veut prendre un sirop que dans sa main il porte.
Que coûte-t-il? lui dit l'agonisant. Qu'importe?
Qu'importe? dites-vous. Je veux savoir combien.
Peu d'argent, lui dit-il. Mais encor? Presque rien :
Quinze sous. Juste ciel! quel brigandage extrême!
On me tue, on me vole : et n'est-ce pas le même,
De mourir par la fièvre ou par la pauvreté? etc.

Le scepticisme dont Regnard faisait profession est porté jusqu'à l'excès dans une épître où il s'efforce de prouver qu'il n'y a réellement ni vice ni vertu, puisque telle action est criminelle dans un pays et louable dans un autre. Il y a long-temps qu'on a pulvérisé ce sophisme frivole; mais il n'est pas inutile d'observer que ces systèmes d'erreur, sur lesquels on a fait de nos jours des volumes dont les auteurs se croyaient une profondeur de génie bien supérieure au plus grand talent dramatique, se retrouvent dans les amusements de la jeunesse d'un poëte comique, et ne valent pas une scène de ses moindres pièces. Observons encore combien tout change avec le temps, les circonstances et les personnes, puisque cette mauvaise philosophie de Regnard n'a pas produit le plus petit scandale, et qu'on a imprimé, avec approbation

et privilége du roi, cette même pièce où l'on avance que tout est incertain, et que, sur toutes les matières de métaphysique et de morale,

Une femme en sait plus que toute la Sorbonne.

Ce vers scandaleux est une injure à la Sorbonne et au bon sens, sans être un compliment pour les femmes.

Une des premières pièces de la jeunesse de Regnard est une épître à Quinault, où Boileau est cité avec éloge. C'est bien là la franchise étourdie d'un jeune homme : reste à savoir si Quinault en fut content; mais Boileau ne dut pas en être très-flatté, non plus que Racine, dont l'éloge succède immédiatement à celui de Campistron ; et c'est ainsi que les talents sont encore loués tous les jours. Une autre épître est adressée à ce même Despréaux, à la tête de la comédie des *Ménechmes*. Regnard, avant cette dédicace, s'était brouillé avec le satirique, et avait répondu assez mal à sa satire contre les femmes par une satire contre les maris. Il avait même fait une autre pièce, qui a pour titre *le Tombeau de Boileau*, et dans laquelle il y a des traits dignes de Boileau lui-même. Il suppose que ce grand satirique vient de mourir du chagrin que lui a causé le mauvais succès de ses derniers ouvrages. Il décrit son convoi :

Mes yeux ont vu passer dans la place prochaine
Des menins de la mort une bande inhumaine.
De pédants mal vêtus un bataillon crotté
Descendait à pas lents de l'Université.

Leurs longs manteaux de deuil traînaient jusques à terre,
A leurs crêpes flottants les vents faisaient la guerre,
Et chacun à la main avait pris pour flambeau
Un laurier jadis vert, pour orner un tombeau.
J'ai vu *parmi les rangs,* malgré la foule extrême,
De maint auteur dolent la face sèche et blême;
Deux Grecs et deux Latins escortaient le cercueil,
Et, le mouchoir en main, Barbin menait le deuil.

Ce dernier vers est plaisant. Regnard rapporte les dernières paroles de Boileau, adressées à ses vers :

« O vous, mes tristes vers, noble objet de l'envie,
» Vous dont j'attends l'honneur d'une seconde vie!
» Puissiez-vous échapper au naufrage des ans,
» Et braver à jamais l'ignorance et le temps!
» Je ne vous verrai plus; déjà la mort affreuse
» Autour de mon chevet étend une *aile hideuse*[1]!
» Mais je meurs sans regret dans un temps dépravé,
» Où le mauvais goût règne et va le front levé;
» Où le public ingrat, *infidèle, perfide,*
» Trouve ma veine usée et mon style insipide.
» Moi qui me crus jadis à Regnier préféré;
» Que diront nos neveux? Regnard m'est comparé!
» Lui qui, pendant dix ans, du couchant à l'aurore,
» Erra chez le Lapon ou rama sous le Maure!
» Lui qui ne sut jamais ni le grec ni l'hébreu,
» Qui joua jour et nuit, fit grand'chère et bon feu! » etc.

Du couchant à l'aurore n'est pas très-bien placé avec *le Lapon et le Maure,* qui sont au nord et au midi. Regnard reproche à Boileau d'être jaloux de

[1] Dans *hideuse,* l'*h* est aspirée : c'est une faute de mesure.

lui : il ne travaillait pourtant pas dans le même genre. Au surplus, on a oublié ces querelles de l'amour-propre, et l'on ne se souvient plus que des productions de leur génie.

Celles de Regnard lui ont donné une place éminente après Molière, et il a su être un grand comique sans lui ressembler. Ce n'est ni la raison supérieure, ni l'excellente morale, ni l'esprit d'observation, ni l'éloquence de style qu'on admire dans *le Misanthrope*, dans *le Tartufe*, *les Femmes savantes* : ses situations sont moins fortes, mais elles sont comiques; et ce qui le caractérise surtout, c'est une gaieté soutenue qui lui est particulière, un fonds inépuisable de saillies, de traits plaisants : il ne fait pas souvent penser, mais il fait toujours rire. La seule pièce où l'on remarque ce comique de caractère, ces résultats d'observation qui lui manquent ordinairement, c'est *le Joueur*, et c'est aussi son plus bel ouvrage, et l'un des meilleurs que l'on ait mis au théâtre depuis Molière. Il est bien intrigué et bien dénoué : se servir d'une prêteuse sur gages pour amener le dénoûment d'une pièce qui s'appelle *le Joueur*, et faire mettre en gage par Valère le portrait de sa maîtresse à l'instant où il vient de le recevoir, est d'un auteur qui a parfaitement saisi son sujet : aussi Regnard était-il joueur. Il a peint d'après nature, et toutes les scènes où le joueur paraît sont excellentes. Les variations de son amour, selon qu'il est plus ou moins heureux au jeu; l'éloge passionné qu'il fait du jeu quand il a gagné; ses fureurs mêlées de sou-

venirs amoureux quand il a perdu; ses alternatives de joie et de désespoir; le respect qu'il a pour l'argent gagné au jeu, au point de ne pas vouloir s'en servir, même pour retirer le portrait d'Angélique; cet axiome de joueur qu'on a tant répété, et qui souvent même est celui des gens qui ne jouent pas,

> Rien ne porte malheur comme payer ses dettes;

tout cela est de la plus grande vérité. Le mémoire que présente Hector à M. Géronte, des dettes actives et passives de son fils, est de la tournure la plus gaie. Les autres personnages, il est vrai, ne sont pas tous si bien traités. La comtesse est même à peu près inutile, et le faux marquis est un rôle outré, et quelquefois un peu froid : mais il est adroit de l'avoir fait démarquiser par cette même madame la Ressource, qui rompt le mariage du Joueur avec Angélique. Il n'est pas non plus très-vraisemblable que le maître de trictrac, qui vient pour Valère, prenne Géronte pour lui, et débute par lui proposer des leçons d'escroquerie. Ces sortes de gens connaissent mieux leur monde; mais la scène est amusante, et tous ces défauts sont peu de chose en comparaison des beautés dont la pièce est remplie. Il y a même de ces mots heureux pris bien avant dans l'esprit humain.

> Ce Sénèque, monsieur, est un excellent homme.
> Était-il de Paris?
> Non, il était de Rome,

répond le joueur désespéré, qui ne songe à rien moins qu'à ce qu'il dit; et tout de suite il s'écrie avec rage :

> Dix fois à carte triple être pris le premier!

Ce dialogue est la nature même : le poëte, qui était joueur, n'a eu de ces mots-là que dans la peinture d'un caractère qui est le sien; et Molière, qui en est rempli, les a répandus dans tous ses sujets; en sorte qu'il a toujours trouvé par la force de son génie ce que Regnard n'a trouvé qu'une fois et dans lui-même.

Après *le Joueur*, il faut placer *le Légataire :* il y a même des gens d'esprit et de goût qui préfèrent cette dernière pièce à toutes celles de Regnard : c'est peut-être le chef-d'œuvre de la gaieté comique, j'entends de celle qui se borne à faire rire. Elle est remplie de situations qui par la forme approchent du grotesque, telles que le déguisement de Crispin en veuve et en campagnard, mais qui dans le fond ne sont ni basses ni triviales, et ne sortent point de la vraisemblance. Le testament de Crispin s'en éloigne d'autant moins, que cette scène rappelait une aventure semblable, qui venait de se passer en réalité. Mais il y a loin d'un testament supposé, qui n'est pas, après tout, une chose très-rare, à la manière dont le Crispin de Regnard fait le sien, en songeant d'abord à ses affaires, et ensuite à celles de son maître. Jamais rien n'a fait plus rire au théâtre que ce testament. On a dit avec raison que cette pièce n'était pas d'un bon exemple, et ce n'est

pas la seule où la friponnerie soit impunie. Mais du moins le personnage nommé légataire universel est celui qui naturellement doit l'être, et la pièce est une leçon bien frappante des dangers qui peuvent assiéger la vieillesse infirme d'un *célibataire*. Il est bien étrange qu'on ait imaginé depuis de refaire cette pièce sous le nom du *Vieux Garçon*, et qu'un autre auteur, tout aussi confiant, ait cru faire un *célibataire*, en mettant sur la scène un homme de trente ans qui ne veut pas se marier.

Les Ménechmes sont, après *le Légataire*, le fond le plus comique que l'auteur ait manié. Le sujet est de Plaute : nous avons vu, à l'article de ce poëte latin, combien il est resté au-dessous de son imitateur : celui-ci multiplie bien davantage les méprises, et met à de bien plus grandes épreuves la patience du Ménechme campagnard. La ressemblance ne produit guère dans Plaute que des friponneries assez froides; dans Regnard elle produit une foule de situations plus réjouissantes les unes que les autres. J'avoue que cette ressemblance n'est guère vraisemblable, et qu'en la supposant aussi grande qu'elle peut l'être, le contraste du militaire et du provincial dans le langage et les manières est si marqué, qu'on ne peut pas croire que l'œil d'une amante puisse s'y tromper. Mais ce contraste divertit, et l'on se prête à l'illusion pour l'intérêt de son plaisir. Un trait d'habileté dans l'auteur, c'est d'avoir donné au Ménechme officier, non-seulement une jeune maîtresse qu'il aime, mais une liaison d'intérêt avec une vieille folle dont il est

aimé. La douleur de la jeune personne ne pouvait pas être risible, et on l'aurait vue avec peine humiliée et chagrinée par les duretés et les brusqueries du campagnard; aussi Regnard ne la laisse-t-il dans l'erreur que pendant une seule scène, et se hâte-t-il de l'en tirer. Mais pour la ridicule Araminte, il la met en œuvre pendant toute la pièce, avec d'autant plus de succès, que personne ne la plaint, et qu'étant fort loin de la douceur et de la modestie d'Isabelle, elle pousse jusqu'au dernier excès les extravagances de son désespoir amoureux, et met, à force de persécutions, le pauvre provincial absolument hors de toute mesure. Les scènes épisodiques du Gascon et du tailleur sont dignes du reste pour l'effet comique, et ces sortes de méprises, nées de la ressemblance, sont un fonds si inépuisable, que nous avons au théâtre italien trois pièces sur le même sujet, qui toutes trois sont vues avec plaisir.

Il s'en faut de beaucoup que *Démocrite* et *le Distrait* soient de la même force que les ouvrages dont je viens de parler, qui sont les chefs-d'œuvre de Regnard. Je crois qu'il se trompa quand il crut que Démocrite amoureux pouvait être un personnage comique : il y en a peu au théâtre d'aussi froids d'un bout à l'autre. Peut-être la crainte de dégrader un philosophe célèbre a-t-elle empêché l'auteur de le rendre propre à la comédie; peut-être à toute force était-il possible d'en venir à bout; mais ce qui est certain, c'est que Regnard y a entièrement échoué. Démocrite est épris de sa pu-

pille, comme Arnolphe l'est de la sienne; mais qu'il s'en faut que sa passion ait des symptômes aussi violents et aussi expressifs que celle d'Arnolphe! Il ne sort jamais de sa gravité; il ne parle de sa faiblesse que pour se la reprocher; c'est pour ainsi dire un secret entre le public et lui, et un secret dit à l'oreille. Ces sortes de confidences peuvent être philosophiques, mais elles sont glaciales. Le public veut au théâtre qu'on lui parle tout haut, et qu'on ne soit rien à demi. C'est là où Molière excelle à savoir jusqu'où un travers dérange l'esprit, jusqu'où une passion renverse une tête; il va toujours aussi loin que la nature. D'ailleurs, l'amour d'Arnolphe produit des incidents très-théâtrals; celui de Démocrite n'en produit aucun. Le froid amour d'Agélas pour la pupille de Démocrite, et l'amour encore plus froid de la princesse Ismène pour Agénor, et une reconnaissance triviale, achèvent de gâter la pièce. Cependant elle est restée au théâtre. Comment? comme plusieurs autres pièces, pour une seule scène, celle de Cléanthis et de Strabon. La situation et le dialogue sont, dans leur genre, d'un comique parfait. Mais s'il y a des ouvrages qu'une seule scène a fait vivre au théâtre, ils y traînent d'ordinaire une existence bien languissante, et il y en a peu d'aussi abandonnés que Démocrite.

Le Distrait vaut mieux, puisque du moins il amuse; mais la distraction n'est point un caractère, une habitude morale : c'est un défaut de l'esprit, un vice d'organisation, qui n'est susceptible d'au-

cun développement, et qui ne peut avoir aucun but d'instruction. Une distraction ressemble à une autre, et dès que le Distrait est annoncé pour tel, on s'attend, lorsqu'il paraît, à quelque sottise nouvelle. Regnard a emprunté une grande partie de celles du *Ménalque* de La Bruyère, et sa pièce n'est qu'une suite d'incidents qui ne peuvent jamais produire un embarras réel, parce que le Distrait rétablit tout dès qu'il revient de son erreur, et qu'on ne peut, quoi qu'il fasse, se fâcher sérieusement contre lui. Tel est au théâtre l'inconvénient d'un travers d'esprit, qui est nécessairement momentané. D'ailleurs, il y a des bornes à tout, et peut-être Regnard les a-t-il passées de bien plus loin que La Bruyère. Ménalque oublie, le soir de ses noces, qu'il est marié; mais on ne nous dit pas du moins qu'il ait épousé une femme qu'il aimait éperdument; et le Distrait, qui est très-amoureux de la sienne, oublie qu'elle est sa femme, à l'instant même où il vient de l'obtenir. La distraction est un peu forte, et la folie complète n'irait pas plus loin. L'intrigue est peu de chose : le dénoûment ne consiste que dans une fausse lettre, moyen usé depuis *les Femmes savantes;* et ce n'est pas la seule imitation de Molière, ni dans cette pièce, ni dans les autres de Regnard : il y en a des traces assez frappantes. Mais enfin *le Distrait* se soutient par l'agrément des détails, par le constraste de l'humeur folle du chevalier et de l'humeur revêche de madame Grognac, à qui l'on fait danser la courante. Au reste, *le Distrait* tomba dans sa nou-

veauté, et c'est la seule pièce de Regnard qui ait éprouvé ce sort. Il fut repris au bout de trente ans, après la mort de l'auteur, et il réussit.

Les Folies amoureuses sont dans le genre de ces canevas italiens où il y a toujours un docteur dupé par des moyens grotesques, un mariage et des danses. Regnard avait essayé son talent pendant dix ans sur le théâtre italien; il fit environ une douzaine de pièces, moitié italiennes, moitié françaises, tantôt seul, tantôt en société avec Dufrény. Le voyage qu'il avait fait en Italie dans sa première jeunesse, et la facilité qu'il avait à parler la langue du pays, lui avaient fait goûter la pantomime des bouffons ultramontains, et les saillies de leur dialogue. Il est probable que ses premiers essais en ce genre influèrent dans la suite sur sa manière d'écrire. On peut remarquer que les Français, nation en général plus pensante que les Italiens et les Grecs, sont les seuls qui aient établi la bonne comédie sur une base de philosophie morale. La gesticulation et les *lazzi* font chez les Italiens plus de la moitié du comique, comme ils font la plus grande partie de leur conversation, et quelquefois de leur esprit.

Il ne faut pas parler du *Bal* et de *la Sérénade*, premières productions de Regnard, qui ne sont que des espèces de croquis dramatiques formés de scènes prises partout, et roulant toutes sur des friponneries de valets, qui dès ce temps étaient usées. Mais *le Retour imprévu* (dont le sujet est tiré de Plaute), quoique fondé aussi sur les mensonges

d'un valet, est ce que nous avons de mieux en ce genre. Les incidents que produit le retour du père, et le personnage du marquis ivre, et la scène entre M. Géronte et madame Argante, où chacun d'eux croit que l'autre a perdu l'esprit, sont d'un comique naturel sans être bas, et achèvent de confirmer ce que Despréaux répondit à un critique très-injuste, qui lui disait que Regnard était un auteur médiocre. « Il n'est pas, dit le judicieux satirique, médiocrement gai. »

SECTION III.

Dufrény, Dancourt, Hauteroche.

Dufrény, qui fut long-temps lié avec Regnard, se brouilla avec lui à l'occasion du *Joueur*, dont il prétendit, avec assez de vraisemblance, que le sujet lui avait été dérobé; mais quand il donna son *Chevalier joueur*, il prouva que les sujets sont en effet à ceux qui savent le mieux les traiter. La comédie de Regnard eut la plus complète réussite, et l'ouvrage de Dufrény échoua entièrement. En général, il fut aussi malheureux au théâtre que Regnard y fut bien traité. La plupart de ses pièces moururent en naissant, et celles même qui lui ont fait une juste réputation n'eurent qu'un succès médiocre. *Le Chevalier joueur*, *la Noce interrompue*, *la Joueuse*, *la Malade sans maladie*, *le Faux honnête homme*, *le jaloux honteux*, tombèrent dans leur nouveauté, et ne se sont pas relevés, quoique dans toutes ces pièces il y ait des choses très-ingé-

nieuses. C'est là surtout ce qui le distingue : il pétille d'esprit, et cet esprit est absolument original. Mais comme cet esprit est toujours le sien, il arrive que tous ses personnages, même ses paysans, n'en ont point d'autre ; et le vrai talent dramatique consiste au contraire à se cacher pour ne laisser voir que les personnages. Cela n'empêche pas que Dufrény ne mérite une place distinguée. *L'Esprit de contradiction, le Double veuvage, le Mariage fait et rompu,* les trois plus jolies pièces qu'il nous ait laissées, sont d'une composition agréable et piquante, et d'un dialogue vif et saillant. Ses intrigues sont toujours un peu forcées, excepté celle de *l'Esprit de contradiction;* aussi n'a-t-il qu'un acte. Ses rôles, dont la conception est la plus comique, sont la femme contrariante dans la pièce que je viens de citer, la veuve du *Double veuvage*, la coquette de village dans la pièce de ce nom, le président et la présidente du *Mariage fait et rompu*, le Gascon Glacignac dans la même pièce, le meilleur de tous les Gascons que l'on ait mis sur la scène, et le Falaise de *la Réconciliation normande.* Il a peint dans cette pièce des originaux particuliers au pays de la chicane et de la plaidoirie, la science approfondie des procès, et les haines domestiques et invétérées qu'ils produisent. Le tableau est énergique, mais d'une couleur monotone et un peu rembrunie : il y a des situations neuves et très-artistement combinées; mais l'intrigue est pénible, et les derniers actes languissent par la répétition des mêmes moyens employés dans les premiers. La prose de

Dufrény est en général meilleure que ses vers, quoiqu'il en ait de très-heureux, et même des morceaux entiers pleins de verve et d'originalité : tel est entre autres celui où il fait l'éloge de la haine dans *la Réconciliation normande*. Mais sa versification est souvent dure à force de viser à la précision : son dialogue, à force de vouloir être serré, est souvent haché en monosyllabes, et devient un cliquetis fatigant. Son expression n'est pas toujours juste; mais elle est quelquefois singulièrement heureuse, par exemple dans ces vers, où il parle d'un plaideur de profession :

Il achetait sous main de petits procillons
Qu'il savait élever, nourrir de procédures;
Il les empâtait bien, et de ces nourritures
Il en faisait des bons et gros procès du Mans.

Certainement l'idée d'engraisser des procès comme des chapons est une bonne fortune dans le style comique.

Le Dédit est la seule pièce où Dufrény ait été imitateur. La principale scène, où les deux sœurs se demandent pardon toutes deux et se mettent à genoux l'une devant l'autre, est une copie de la scène des deux vieillards dans *le Dépit amoureux* de Molière, et le fond de l'intrigue est un déguisement de valet, comme il y en a dans vingt autres pièces.

Dancourt marche bien loin après Dufrény, et pourtant doit avoir son rang parmi les comiques du troisième ordre, ce qui est encore quelque

chose. Son théâtre est composé de douze volumes, dont les trois quarts sont comme s'ils n'étaient pas; car s'il est facile d'accumuler les bagatelles, il n'est pas aisé de leur donner un prix. Cet auteur courait après l'historiette ou l'objet du moment pour en faire un vaudeville qu'on oubliait aussi vite que le fait qui l'avait fait naître. De ce genre sont *la Foire de Bezons*, *la Foire de Saint-Germain*, *la Déroute du Pharaon*, *la Désolation des Joueuses*, *l'Opérateur Barry*, *le Vert-Galant*, *le Retour des Officiers*, *les Eaux de Bourbon*, *les Fêtes du Cours*, *les Agioteurs*, etc. Ses pièces même les plus agréables, celles où il a peint des bourgeois et des paysans, ont toutes un air de ressemblance. Mais il n'en est pas moins vrai que *le Galant Jardinier*, *le Mari retrouvé*, *les Trois Cousines*, et *les Bourgeoises de qualité*, seront toujours au nombre de nos petites pièces qu'on revoit avec plaisir. Il y a dans son dialogue de l'esprit qui n'exclut pas le naturel: il rend ses paysans agréables sans leur ôter la physionomie qui leur convient, et il saisit assez bien quelques-uns des ridicules de la bourgeoisie.

De Dancourt à Hauteroche il faut encore descendre beaucoup : qu'on juge quel chemin nous avons fait depuis Molière, sans sortir d'un même siècle! C'est ici du moins qu'il faut s'arrêter. On joue quelques pièces de Hauteroche : son *Esprit follet* est un mauvais drame italien, écrit en style de Scarron, et fait pour la multitude, qui aime les histoires d'esprits et d'apparitions. *Le Deuil* est en-

core un conte de revenant, et *Crispin Médecin*, et *le Cocher supposé*, ne doivent leur existence qu'à l'indulgence excessive que l'on a ordinairement pour ces petites pièces qui complètent la durée du spectacle.

CHAPITRE VIII.

De l'Opéra dans le siècle de Louis XIV, et particulièrement de Quinault.

L'OPÉRA est venu d'Italie en France, comme tous les beaux-arts de l'ancienne Grèce, qui, long-temps dégradés dans le Bas-Empire, ressuscitèrent successivement à Florence, à Ferrare, à Rome, et enfin parmi nous. Ce fut Mazarin qui fit représenter à Paris les premiers opéra, et c'étaient des opéra italiens. Voltaire dit à ce sujet que c'est à deux cardinaux que nous devons la tragédie et l'opéra. Il nous fait redevables de la tragédie à la protection que Richelieu accorda au grand Corneille; mais n'est-ce pas faire à ce ministre un peu trop d'honneur, et lui devons-nous la tragédie parce qu'il donnait une petite pension à Corneille, qu'il le faisait travailler aux pièces *des Cinq auteurs*, et qu'il fit censurer *le Cid* par l'académie? On faisait des tragédies en France depuis plus d'un siècle, mauvaises, à la vérité; mais enfin la théorie de l'art était connue, et si l'auteur des *Horaces* et de *Cinna* sut porter cet art à un très-haut degré, s'il nous apprit le premier ce que c'était que la tragédie, c'est à lui que nous le devons, ce me semble, et non pas à Richelieu, comme ce n'est pas à Richelieu qu'il dut son génie, mais uniquement à la nature.

A l'égard de l'opéra, il est sûr que Mazarin nous donna la première idée de ce spectacle, jusqu'alors absolument inconnu en France; et quoique ses efforts pour l'y faire adopter n'eussent aucunement réussi, quoique les trois opéra qu'il fit représenter au Louvre, à différentes époques, par des musiciens et des décorateurs de son pays, n'eussent produit d'autre effet que d'ennuyer à grands frais la cour et la ville, et de valoir au cardinal quelques épigrammes de plus, c'était pourtant nous faire connaître une nouveauté; et ses tentatives, toutes malheureuses qu'elles furent, renouvelées après lui sans avoir beaucoup de succès, étaient en effet les premiers fondements de l'édifice élevé depuis par Lulli et Quinault.

Nous avons vu à l'article de *la Toison d'Or*, de Corneille, que le marquis de Sourdeac fit représenter cette pièce, d'un genre extraordinaire, dans son château de Neubourg en Normandie. Ce n'était pas encore un opéra; mais, du moins, il y avait déjà dans ce drame un peu de musique et des machines. C'est ce marquis de Sourdeac qui se mit en tête de naturaliser l'opéra en France. Il s'était associé avec un abbé Perrin, qui faisait de mauvais vers, et un violon nommé Cambert, qui faisait de mauvaise musique : pour lui, il s'était chargé de la partie des décorations. Le privilége d'une *Académie royale de musique* fut expédié à l'abbé Perrin, et l'on représenta sur le théâtre de la rue Guénégaud *Pomone*, et *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, avec assez de succès pour donner l'idée d'un spec-

tacle qui pouvait être agréable. Mais comme toute entreprise de cette espèce est dans ses commencements plus coûteuse que lucrative, les entrepreneurs s'y ruinèrent, et finirent par céder leur privilége à Lulli, surintendant de la musique du roi, qui joua d'abord dans un jeu de paume, et peu après sur le théâtre du Palais-Royal, devenu vacant après la mort de Molière. Lulli eut le bonheur de s'associer avec Quinault, et cette association fit bientôt la fortune du musicien et la gloire du poëte après sa mort.

Remarquons, en passant, qu'un des grands obstacles qui s'opposèrent d'abord à ce nouvel établissement ne fut pas seulement l'ennui qu'on avait éprouvé à l'opéra italien, mais la persuasion générale que notre langue n'était pas faite pour la musique. On voit que ce n'était pas une chose nouvelle, que le paradoxe qui fit tant de bruit il y a trente ans, quand Rousseau nous dit: *Les Français n'auront jamais de musique; et s'ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.* Son grand argument était que la prosodie de notre langue est moins musicale que celle des Italiens: c'est comme si l'on disait que les Français n'auront jamais de poésie, parce que leur langue est moins harmonieuse et moins maniable que celle des Grecs et des Latins. Mais ce qu'on ne peut dissimuler, c'est que ce fut un étranger qui nous fit croire pendant long-temps que nous avions de la musique à l'opéra français; et qu'à ce même opéra, ce sont encore des étrangers qui nous ont enfin apporté la bonne musique.

Avant de parler de Quinault et de ceux qui l'ont suivi, je crois devoir commencer par quelques notions générales sur ce genre de drame dont il a été parmi nous le véritable créateur.

Quoique l'on ait comparé notre opéra à la tragédie grecque, et qu'il y ait effectivement entre eux ce rapport générique, que l'un et l'autre est un drame chanté, cependant il y a d'ailleurs bien des différences essentielles. La première et la plus considérable, c'est que la musique, sur le théâtre des Grecs, n'était évidemment qu'accessoire, et que, sur celui de l'opéra français, elle est nécessairement le principal, surtout en y joignant la danse qu'elle mène à sa suite, comme étant de son domaine. L'ancienne mélopée, qui ne gênait en rien le dialogue tragique, et qui se prêtait aux développements les plus étendus, au raisonnement, à la discussion, à la longueur des récits, aux détails de la narration, régnait d'un bout à l'autre de la pièce, et n'était interrompue que dans les entr'actes, lorsque le chant du chœur, différent de celui de la scène, était accompagné d'une marche cadencée et religieuse, faite pour imiter celle qu'on avait coutume d'exécuter autour des autels, et qu'on appelait, suivant les diverses positions des figurants, la strophe, l'antistrophe, l'épode, etc. Ces mouvements réguliers étaient constamment les mêmes; et, lorsque le chœur se mêlait au dialogue, il n'employait que la déclamation notée pour la scène. Il y a loin de cette uniformité de procédés à la variété qui caractérise notre opéra, aux chœurs

de toute espèce, mis en action de toutes les manières, et changés souvent d'acte en acte, tandis que celui des anciens n'était qu'un personnage toujours le même, toujours passif et moral ; à la musique plus ou moins brillante de nos *duo*, inconnus dans les pièces grecques ; à nos fêtes, aux ballets formant une espèce de scènes à part, liées seulement au sujet par un rapport quelconque ; enfin à ce merveilleux de nos métamorphoses, dont il n'y a nulle trace dans les tragiques grecs. Je ne parle pas des airs d'expression, qui sont aujourd'hui l'une des plus grandes beautés de notre opéra : c'est une richesse nouvelle que Lulli ne connaissait pas, puisqu'il ne demandait point de ces airs à Quinault ; mais tous ces accessoires que je viens de détailler étaient absolument étrangers à la tragédie grecque, et sont la substance de notre opéra. La raison de cette diversité se retrouve dans le fait que j'ai d'abord établi, que la musique n'était qu'un ornement du seul spectacle dramatique qu'ait eu la Grèce, et qu'elle est devenue le fond du nouveau spectacle, ajouté, sous le nom d'opéra, à celui que nous offrait le théâtre français.

De cette différence de principe a dû naître celle des effets. Les Grecs, se bornant à noter la parole, ont eu la véritable tragédie chantée, et, en la déclamant en mesure, lui ont laissé d'ailleurs tout ce qui lui appartient, n'ont restreint ni l'étendue de ses attributs, ni la liberté du poëte. Au contraire, l'opéra, quoique nous l'appelions tragédie lyrique, est tellement un genre particulier, très-distinct de

la tragédie chantée, que, lorsqu'on a imaginé de transporter sur le théâtre de l'opéra les ouvrages de nos tragiques français, il a fallu commencer par les dénaturer au point de les rendre méconnaissables; en conservant le sujet, il a fallu une autre marche, un autre dialogue, une autre forme de versification. Nous n'avons certainement point de compositeur qui voulût se charger de mettre en musique *Iphigénie* et *Phèdre*, telles que Racine les a faites; et les musiciens d'Athènes prirent la *Phèdre* et l'*Iphigénie* des mains d'Euripide, telles qu'il lui avait plu de les faire.

Lorsque, arrivé à l'époque du dix-huitième siècle, je rencontrerai sur mon passage la révolution produite sur le théâtre de l'opéra par celle que la musique a tout récemment éprouvée, il sera temps alors d'examiner s'il y a quelques fondements à cette prétention nouvelle de faire de l'opéra une vraie tragédie. Je m'efforce, autant que je le puis, de n'anticiper sur aucun des objets que j'ai à traiter. Je ne me détourne point de ma route pour courir après l'erreur : c'est bien assez de la combattre quand on la trouve sur son chemin.

L'opéra, tel qu'il a été depuis Quinault jusqu'à nos jours, est donc une espèce particulière de drame, formé de la réunion de la poésie et de la musique; mais de façon que la première étant très-subordonnée à la seconde, elle renonce à plusieurs de ses avantages pour lui laisser tous les siens. C'est un résultat de tous les arts qui savent imiter, par des sons, par des couleurs, par des pas cadencés, par

des machines ; c'est l'assemblage des impressions les plus agréables qui puissent flatter les sens. Je suis loin de vouloir médire d'un aussi bel art que la musique : médire de son plaisir est plus qu'une injustice, c'est une ingratitude. Mais enfin il convient de mettre chaque chose à sa place ; et si quelqu'un s'avisait de contester la prééminence incontestable de la poésie, il suffirait de lui rappeler que la musique, quand elle a voulu devenir la souveraine d'un grand spectacle, non-seulement a été forcée de traîner à sa suite cet attirail de prestiges dont la poésie n'a nul besoin, mais encore a été contrainte d'avoir recours à celle-ci, sans laquelle elle ne pouvait rien, et que, pour prendre la première place, elle a demandé qu'on la lui cédât. Elle a dit à la poésie : Puisque nous allons nous montrer ensemble, faites-vous petite pour que je paraisse grande ; soyez faible pour que je sois puissante ; dépouillez une partie de vos ornements pour faire briller tous les miens ; en un mot, je ne puis être reine qu'autant que vous voudrez bien être ma très-humble sujette. C'est en vertu de cet accord que la poésie, qui commandait sur le théâtre de Melpomène, vint obéir sur celui de Polymnie. Heureusement pour elle, ce fut Quinault qui le premier traita en son nom, et se chargea de la représenter. Il était précisément ce qu'il fallait pour ce personnage secondaire ; il n'avait ni la force, ni la majesté, ni l'éclat qui auraient pu faire ombrage à la musique : celle-ci, en sa qualité d'étrangère, obtint d'abord tous les hommages, bien

moins par sa beauté, qui était alors fort médiocre, que par une pompe d'autant plus éblouissante qu'elle était nouvelle; mais avec le temps il en est résulté ce qui arrive quelquefois à une grande dame magnifiquement parée, suivie d'un cortége imposant, et qui se trouve éclipsée par une jolie suivante qui a de la fraîcheur, de la grâce, un air de douceur et de négligence, et des ajustements d'une élégante simplicité. Ce sont les atours de la muse de Quinault, et il a fait oublier Lulli. L'un n'est plus chanté, et l'autre est toujours lu. Il est demeuré le premier dans son genre, quoiqu'il ait eu pour successeurs des écrivains de mérite : c'est là surtout ce qui a fait reconnaître le sien. L'autorité d'un suffrage illustre, celui de Voltaire, a contribué encore à entraîner la voix publique, et à infirmer celle de Boileau. Mais si l'on a reproché au satirique d'avoir méconnu les beautés de Quinault, on accuse le panégyriste d'avoir été un peu trop loin, et de ne s'être pas assez souvenu des défauts. Au moins ce dernier excès est-il plus excusable que l'autre; car il semble que ce soit un titre pour obtenir l'indulgence, que d'avoir essuyé l'injustice. Aujourd'hui que la balance a été long-temps en mouvement, il doit être plus facile de la fixer dans son équilibre.

Avant tout, ne faisons point les torts de Boileau plus grands qu'ils ne sont, et rétablissons des faits trop souvent oubliés. Quand il parla de Quinault dans ses premières satires, le jeune poëte n'avait fait que de mauvaises tragédies qui avaient beau-

coup de succès, et le censeur du Parnasse faisait son office en les réduisant à leur valeur. Il est vrai que long-temps après, dans la satire contre les femmes, il s'élève contre

Ces lieux communs de morale lubrique,
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique;

et quoique Lulli eût déjà travaillé sur d'autres paroles que sur celles de Quinault, les deux vers du critique, appliqués à l'auteur d'*Armide*, ont été trouvés injustes, et avec raison, s'ils portent généralement sur le style d'*Armide* et d'*Atis*, et des autres bons opéra de Quinault, qui sûrement sont autre chose que des *lieux communs*, sans parler de la *morale lubrique*, expression déplacée et indécente. Il n'est pas vrai non plus que Lulli ait *réchauffé* ces ouvrages, puisqu'ils ont survécu à la musique, et l'on a dit la vérité dans ces vers, où l'on a pris la liberté de retourner la pensée de Boileau contre lui :

Aux dépens du poëte, on n'entend plus vanter
Ces accords languissants, cette faible harmonie
Que réchauffa Quinault du feu de son génie.

Mais pourtant ces *accords* et cette *harmonie* avaient alors un si grand succès, qu'on pouvait pardonner à Despréaux de croire avec toute la France qu'ils donnaient un prix aux vers de Quinault; et si l'on suppose que ceux du critique ne tombent que sur les paroles des divertissements, on ne peut dire qu'il ait tort. Il n'y a qu'à les prendre à l'ouverture du livre, et voir si le chant, quel

qu'il fût, n'était pas nécessaire pour faire passer des vers tels que ceux-ci :

Que nos prairies
Seront fleuries !
Les cœurs glacés
Pour jamais en sont chassés.
Ces lieux tranquilles
Sont les asiles
Des doux plaisirs
Et des heureux loisirs.
La terre est belle,
La fleur nouvelle
Rit aux zéphyrs.
. . . .
C'est dans nos bois
Qu'Amour a fait ses lois.
Leur vert feuillage
Doit toujours durer.
Un cœur sauvage
N'y doit point entrer.
La seule affaire
D'une bergère
Est de songer
A son berger.

Il y en a un millier de cette espèce : on ne pouvait pas exiger que l'auteur de l'*Art poétique* les trouvât bons.

Il dit dans une de ses lettres : « J'étais fort jeune » quand j'écrivis contre M. Quinault, et il n'avait » fait aucun des ouvrages qui lui ont fait depuis une » juste réputation. » Quelques lignes d'éloges jetées dans une lettre ne compensaient pas suffisamment des traits de satire, qui se retiennent d'autant plus

aisément, qu'ils sont attachés à des vers d'une tournure piquante. Mais je suis persuadé que Boileau était de bonne foi, et que la nature lui avait refusé ce qui était nécessaire pour sentir les charmes d'*Atys*, d'*Armide* et de *Roland*, et pour en excuser les défauts. Des ouvrages où l'on parlait sans cesse d'amour, et assez souvent en style lâche et faible, ne pouvaient pas plaire à un homme qui ne connaissait point ce sentiment, et qui ne pardonnait à Racine de l'avoir peint qu'en faveur de la beauté parfaite de sa versification.

Nos jugements dépendent plus ou moins de nos goûts et de notre caractère, et nous verrons dans la suite Voltaire trompé plus d'une fois dans ses décisions par sa préférence trop exclusive pour la poésie dramatique, comme Boileau par l'austérité de son esprit et de ses principes. Que l'on examine le jugement qu'il porte de Quinault dans ses réflexions critiques : le poëte lyrique était mort réconcilié avec lui, et l'on ne peut guère le soupçonner ici d'aucune passion. Voici comme il en parle :

« Quinault avait beaucoup d'esprit et un talent » tout particulier pour faire des vers bons à être » mis en chant ; mais ces vers n'étaient pas d'une » grande force ni d'une grande élévation. » Jusqu'ici il n'y a rien à dire : c'est la vérité. Il continue : « C'était leur *faiblesse* même qui les rendait d'au- » tant plus propres pour le musicien, auquel ils » doivent leur principale gloire. » La première moitié de cette phrase est encore généralement vraie : le

temps a démontré combien la seconde est fausse. Mais en avouant cette faiblesse, qui devient sensible, surtout par la comparaison du style de Quinault avec celui de nos grands poëtes, et dont pourtant il faut excepter quelques morceaux d'élite où il s'est rapproché d'eux, voyons combien de différents mérites rachètent ce qui lui manque, et lui composent un caractère de versification dont la beauté réelle, quoique secondaire, a échappé aux yeux trop sévères de Boileau, qui ne goûtait que la perfection de Racine.

Quinault n'a sans doute ni cette audace heureuse de figures, ni cette éloquence de passion, ni cette harmonie savante et variée, ni cette connaissance profonde de tous les effets du rhythme et de tous les secrets de la langue poétique : ce sont là les beautés du premier ordre, et non-seulement elles ne lui étaient pas nécessaires, mais s'il les avait eues, il n'eût point fait d'opéra, car il n'aurait rien laissé à faire au musicien. Mais il a souvent une élégance facile et un tour nombreux : son expression est aussi pure et aussi juste que sa pensée est claire et ingénieuse. Ses constructions forment un cadre parfait, où ses idées se placent comme d'elles-mêmes dans un ordre lumineux et dans un juste espace; ses vers coulants, ses phrases arrondies, n'ont pas l'espèce de force que donne les inversions et les images; ils ont tout l'agrément qui naît d'une tournure aisée et d'un mélange continuel d'esprit et de sentiment, sans qu'il y ait jamais dans l'un ou dans l'autre ni recherche ni travail. Il n'est

pas du nombre des écrivains qui ont ajouté à la richesse et à l'énergie de notre langue; il est un de ceux qui ont le mieux fait voir combien on pouvait la rendre souple et flexible. Enfin, s'il paraît rarement animé par l'inspiration du génie des vers, il paraît très-familiarisé avec les Grâces; et comme Virgile nous fait connaître Vénus à l'odeur d'ambroisie qui s'exhale de la chevelure et des vêtements de la déesse, de même, quand nous venons de lire Quinault, il nous semble que l'Amour et les Grâces viennent de passer près de nous.

N'est-ce pas là ce qu'on éprouve lorsqu'on entend ces vers d'Hiéron dans *Isis* :

Depuis qu'une nymphe inconstante
A trahi son amour et *m'a manqué de foi*,
Ces lieux jadis si beaux n'ont plus rien qui m'enchante :
Ce que j'aime a changé, tout a changé pour moi.

. . . .

L'inconstante n'a plus l'empressement extrême
De cet amour naissant qui répondait au mien;
Son changement paraît en dépit d'elle-même;
Je ne le connais que trop bien.
Sa bouche quelquefois dit encor qu'elle m'aime;
Mais son cœur ni ses yeux ne m'en disent plus rien.

. . . .

Ce fut dans ces vallons où, par mille détours,
L'Inachus prend plaisir à prolonger son cours;
Ce fut sur ce charmant rivage
Que sa fille volage
Me promit de m'aimer toujours.
Le zéphyr fut témoin, l'onde fut attentive
Quand la nymphe jura de ne changer jamais;
Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les serments qu'elle a faits.

En vérité, si Despréaux était insensible à la douceur charmante de semblables morceaux, il faut lui pardonner d'avoir été injuste; il était assez puni.

Écoutons les plaintes que ce même Hiéron fait à sa maîtresse.

Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se ferait vers sa source une route nouvelle
Plus tôt qu'on ne verrait votre cœur dégagé.
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,
C'est le même penchant qui toujours les entraîne;
Leur cours ne change point, et vous avez changé

Elle lui représente que ses rivaux ne sont pas mieux traités. Que lui répond-il?

Le mal de mes rivaux n'égale point ma peine.
La douce illusion d'une espérance vaine
Ne les fait point tomber du faîte du bonheur :
Aucun d'eux comme moi n'a perdu votre cœur.
Comme eux à votre humeur sévère
Je ne suis point accoutumé :
Quel tourment de cesser de plaire
Lorsqu'on a fait l'essai du plaisir d'être aimé!

Ces quatre derniers vers ne sont, si l'on veut, que la paraphrase de ce vers heureux et touchant:

Aucun d'eux comme moi n'a perdu votre cœur;

mais ils le développent, ce me semble, sans l'affaiblir : ce n'est pas le poëte qui revient sur son idée, c'est le cœur qui revient sur le même sentiment;

et quand l'amour se plaint, ce n'est pas la précision qu'il cherche.

Personne n'a su mieux que Quinault donner à la galanterie cette grâce qui la rend intéressante. Jupiter, dans ce même opéra d'*Isis*, descend sur la terre pour voir Io. Il se fait annoncer par Mercure, qui parle ainsi :

Le dieu puissant qui lance le tonnerre,
Et qui des cieux tient le sceptre en ses mains,
A résolu de venir sur la terre
Chasser les maux qui troublent les humains.
Que la terre avec soin à cet honneur réponde ;
Échos, retentissez dans ces lieux pleins d'appas ;
Annoncez qu'aujourd'hui, pour le bonheur du monde,
Jupiter descend ici-bas.

Le dieu s'adresse ensuite à la jeune Io :

C'est ainsi que Mercure,
Pour abuser des dieux jaloux,
Doit parler hautement à toute la nature ;
Mais il doit s'expliquer autrement avec vous.
C'est pour vous voir, c'est pour vous plaire,
Que Jupiter descend du céleste séjour ;
Et les biens qu'ici-bas sa présence va faire
Ne seront dus qu'à son amour.

Y a-t-il un contraste plus agréable et un compliment plus flatteur? Quinault excelle aussi dans ce dialogue vif et contrasté qui est si favoreble à la musique, et qu'elle oblige le poëte de substituer aux grands mouvements du dialogue tragique. Prenons pour exemple cette scène de Jupiter et d'Io.

IO.

Que sert-il qu'ici votre amour me choisisse?
L'honneur m'en vient trop tard : j'ai formé d'autres nœuds :
Il fallait que ce bien, pour combler tous mes vœux,
Ne me coûtât point d'injustice
Et ne fît point de malheureux.

JUPITER.

C'est une assez grande gloire,
Pour votre premier vainqueur,
D'être encore dans votre mémoire,
Et de me disputer si long-temps votre cœur.

IO.

La gloire doit forcer mon cœur à se défendre.
Si vous sortez du ciel pour chercher les douceurs
D'un amour tendre,
Vous pourrez aisément attaquer d'autres cœurs
Qui feront gloire de se rendre.

JUPITER.

Il n'est rien dans les cieux, il n'est rien ici-bas
De plus charmant que vos appas.
Rien ne peut me toucher d'une flamme si forte.
Belle nymphe, vous l'emportez
Sur toutes les autres beautés,
Autant que Jupiter l'emporte
Sur les autres divinités.
Voyez-vous tant d'amour avec indifférence?
Quel trouble vous saisit? où tournez-vous vos pas?

IO.

Mon cœur en votre présence
Fait trop peu de résistance.
Contentez-vous, hélas!
D'étonner ma constance,
Et n'en triomphez pas.

JUPITER.

Et pourquoi craignez-vous Jupiter qui vous aime?

IO.

Je crains tout : je me crains moi-même.

JUPITER.

Quoi ! voulez-vous me fuir ?

IO.

C'est mon dernier espoir.

JUPITER.

Écoutez mon amour.

IO.

Écoutez mon devoir.

JUPITER.

Vous avez un cœur libre et qui peut se défendre.

IO.

Non, vous ne laissez pas mon cœur en mon pouvoir.

JUPITER.

Quoi ! vous ne voulez pas m'entendre?

IO.

Je n'ai que trop de peine à ne le pas vouloir.
Laissez-moi.

JUPITER.

Quoi ! sitôt?

IO.

Je devais moins attendre.
Que ne fuyais-je, hélas ! avant que de vous voir !

JUPITER.

L'amour pour moi vous sollicite,
Et je vois que vous me quittez.

IO.

Le devoir veut que je vous quitte,
Et je sens que vous m'arrêtez.

Boileau, qui a vanté dans Horace le baiser de Licymnie,

Qui mollement résiste, et, par un doux caprice,
Quelquefois le refuse afin qu'on le ravisse,

ne pouvait-il pas reconnaître ici précisément le même tableau mis en action : et parce que Quinault était moderne, ce tableau était-il moins séduisant chez lui que dans un ancien?

Mais un dialogue vraiment admirable, un modèle en ce genre, c'est la scène d'Atys et de Sangaride, quoiqu'on en ait répété si souvent le premier vers en plaisanterie.

ATYS.

Sangaride, ce jour est un grand jour pour vous.

SANGARIDE.

Nous ordonnons tous deux la fête de Cybèle :
L'honneur est égal entre nous.

ATYS.

Ce jour même, un grand roi doit être votre époux.
Je ne vous vis jamais si contente et si belle.
Que le sort du roi sera doux!

SANGARIDE.

L'indifférent Atys n'en sera point jaloux!

ATYS.

Vivez tous deux contents, c'est ma plus douce envie.
J'ai pressé votre hymen, j'ai servi vos amours.
Mais enfin ce beau jour, le plus beau de vos jours,
Sera le dernier de ma vie.

SANGARIDE.

O dieux!

ATYS.

Ce n'est qu'à vous que je veux révéler
Le secret désespoir où mon malheur me livre.
Je n'ai que trop su feindre : il est temps de parler.
Qui n'a plus qu'un moment à vivre
N'a plus rien à dissimuler.

SANGARIDE.

Je frémis : ma crainte est extrême.
Atys, par quel malheur faut-il vous voir périr?

ATYS.

Vous me condamnerez vous-même,
Et vous me laisserez mourir.

SANGARIDE.

J'armerai, s'il le faut, tout le pouvoir suprême.

ATYS.

Non, rien ne peut me secourir.
Je meurs d'amour pour vous : je n'en saurais guérir.

SANGARIDE.

Quoi! vous?

ATYS.

Il est trop vrai.

SANGARIDE.

Vous m'aimez!

ATYS.

Je vous aime.
Vous me condamnerez vous-même,
Et vous me laisserez mourir.
J'ai mérité qu'on me punisse.
J'offense un rival généreux,
Qui par mille bienfaits a prévenu mes vœux.
Mais je l'offense en vain : vous lui rendez justice.
Ah! que c'est un cruel supplice
D'avouer qu'un rival est digne d'être heureux!
Prononcez mon arrêt : parlez sans vous contraindre.

SANGARIDE.

Hélas!

ATYS.

Vous soupirez! je vois couler vos pleurs!
D'un malheureux amour plaignez-vous les douleurs?

SANGARIDE.

Atys, que vous seriez à plaindre
Si vous saviez tous vos malheurs!

ATYS.

Si je vous perds et si je meurs,
Que puis-je encore avoir à craindre?

Il semble, en effet, qu'il n'y ait point de réponse à ce que dit Atys : il y en a une pourtant, et bien frappante :

C'est peu de perdre en moi ce qui vous a charmé,
Vous me perdez, Atys, et vous êtes aimé.

Je ne connais point de déclaration (celle de Phèdre excepté) qui soit amenée avec plus d'art et d'intérêt. D'un aveu qui est le bonheur le plus grand de l'amour faire le comble de ses maux, est une idée très-dramatique, et pour en venir là il fallait toute la gradation qui précède. Mais que dirons-nous du poëte qui, dans la réponse d'Atys, enchérit encore sur ce qu'on vient de voir?

ATYS.

Aimé! qu'entends-je, ô ciel! quel aveu favorable!

SANGARIDE.

Vous en serez plus misérable.

ATYS.

Mon malheur en est plus affreux :
Le bonheur que je perds doit redoubler ma rage.
Mais n'importe, aimez-moi, s'il se peut, davantage,
Quand j'en devrais mourir cent fois plus malheureux.

Certainement, il y a là du sentiment, et même de la passion. Ce ne sont point des fadeurs d'opéra, et si l'on songe que l'auteur, travaillant dans un genre de drame où il ne pouvait rien approfondir, a trouvé le moyen de produire ces effets dans des scènes qui ne sont pour ainsi dire qu'indiquées, l'on conviendra que ces scènes prouvent beaucoup

de ressources dans l'esprit, et que Quinault avait *un talent particulier*, non pas seulement, comme le dit Boileau, *pour faire des vers bons à être mis en chant*, mais pour faire des drames charmants, d'un genre qu'il a créé et que lui seul a bien connu.

On peut juger des études qu'il y faisait, par le progrès qui marque ses différents ouvrages depuis *Cadmus* jusqu'à cette immortelle *Armide*, le chef-d'œuvre du théâtre lyrique.

Je compte à peu près pour rien *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorale qui fut son coup d'essai. C'est un mélange de fadeur et de bouffonnerie, qui n'annonçait pas ce que l'auteur devait un jour devenir. Voltaire veut qu'on y distingue une imitation de l'ode d'Horace, qu'on a cent fois traduite,

Donec gratus eram, etc.

Mais cette imitation est une des plus faibles qu'on ait faites d'un des plus charmants morceaux de l'antiquité, et la pièce n'est remarquable que parce qu'elle fut l'époque de l'union de Quinault et de Lulli, qui dura pendant toute la vie du poëte.

Cadmus est la première pièce qu'on ait appelée *tragédie lyrique*, et je ne sais pourquoi. C'est une mauvaise comédie mythologique, dont le sujet est la mort d'un serpent, et qui est remplie, en grande partie, des frayeurs ridicules que ce serpent cause aux compagnons de Cadmus. C'était la suite de cette coutume bizarre dont j'ai parlé ailleurs, de mettre partout des personnages bouffons. Il y a encore

dans *Alceste* et dans *Thésée*, qui suivirent *Cadmus*, des scènes d'un froid comique, des galanteries de soubrettes, mais c'est du moins pour la dernière fois, et elles ne paraissent plus dans les opéra de Quinault, qui finit par purger son théâtre de toute bigarrure, comme Molière en avait purgé le sien.

Alceste est fort supérieur à *Cadmus* : il y a un nœud attachant, du spectacle, une marche théâtrale, un dénoûment fort noble et digne du rôle d'Hercule, qui, étant amoureux d'Alceste, la délivre des enfers et la rend à son époux. Mais indépendamment de ce comique déplacé qui gâte tout, les scènes ne sont guère que de froides esquisses : il y a des fêtes mal amenées, et le dialogue est peu de chose. Voltaire cite ces vers que dit Hercule à Pluton, qui sont en effet ce qu'il y a de mieux :

> Si c'est te faire outrage
> *D'entrer par force* dans ta cour,
> Pardonne à mon courage,
> Et fais grâce à l'amour.

Ces deux derniers sont nobles; les deux premiers sont trop prosaïques et manquent d'harmonie. Le choix qu'en fait Voltaire, qui pourtant ne pouvait pas mieux choisir, prouve que la versification d'*Alceste* est bien faible, et que la muse de Quinault n'était pas encore très-avancée. Un morceau beaucoup meilleur, mais dans un autre genre, c'est celui que chantent les suivants de Pluton. Cependant Voltaire ne va-t-il pas un peu trop loin quand

il dit qu'*il ne connaît rien de plus sublime?* Ils sont en général d'une précision remarquable, quoiqu'il y ait des répétitions et des négligences.

Tout mortel doit ici paraître :
On ne peut naître
Que pour mourir.
De cent maux le trépas délivre.
Qui cherche à vivre
Cherche à souffrir.
Venez tous sur nos sombres bords.
Le repos qu'on désire
Ne tient son empire
Que dans le séjour des morts.
Chacun vient ici-bas prendre place ;
Sans cesse on y passe.
Jamais on n'en sort.
C'est pour tous une loi nécessaire ;
L'effort qu'on peut faire
N'est qu'un vain effort.
Est-on sage
De fuir ce passage ?
C'est un orage
Qui mène au port.

Le style de Quinault s'affermit dans *Thésée;* il est plus soigné et plus soutenu : l'intrigue est bien menée, et le caractère de Médée est bien tracé. On voit dans cette pièce une situation empruntée de Racine : c'est celle où Médée fait craindre sa vengeance à sa rivale, à la maîtresse de Thésée, au point de la forcer à feindre qu'elle ne l'aime plus, comme Junie dans la scène avec Britannicus quand Néron les écoute. On s'attend bien que l'imi-

tateur doit être inférieur au modèle; mais le fond de cette scène est toujours théâtral à l'opéra comme dans la tragédie.

Madame de Maintenon préférait *Atys* à tous les autres poëmes de l'auteur; c'est celui où l'amour est le plus intéressant, et le dénoûment le plus tragique. C'est un moment terrible que celui où Cybèle, après avoir égaré la raison d'Atys, qui dans sa fureur a tué Sangaride, lui dit avec une joie cruelle ces deux beaux vers :

> Achève ma vengeance, Atys, connais ton crime,
> Et reprends ta raison pour sentir ton malheur.

Je ne sais cependant si cette barbarie de Cybèle ne va pas à un degré d'atrocité trop fort pour un opéra, et peut-être aussi pour une divinité qu'on appelait *la bonne Déesse*. Il serait mieux placé dans une divinité des enfers ou dans un personnage réputé méchant, tel que Junon. Cybèle s'en repent et change Atys en pin; mais ces métamorphoses, fort à la mode du temps de Quinault, qui a mis sur le théâtre une partie de celles d'Ovide, ne nous plaisent plus aujourd'hui. Ce merveilleux de machines est tombé, parce qu'il n'est que pour les yeux, et qu'il leur fait toujours trop peu d'illusion. Le merveilleux qu'il faut préférer est celui qui parle à l'imagination : elle est en nous ce qu'il y a de plus facile à tromper. Aux dernières reprises, le dénoûment d'*Atys* a fait de la peine au spectateur, et l'on a pris le parti de le faire ressusciter

par l'Amour, l'agent le plus universel du théâtre de l'opéra.

C'est dans *Atys* et *Isis* que le talent de Quinault parut avoir acquis toute sa maturité. Les morceaux que j'en ai cités suffiraient pour le prouver, et je pourrais en citer plusieurs autres. Mais le sujet d'*Isis* est moins intéressant : les deux derniers actes languissent par l'uniformité d'une situation trop prolongée; celle d'Io, que la jalousie de Junon livre au pouvoir d'une Euménide, et qui est transportée tour à tour dans les sables brûlants de la zone torride et dans les déserts glacés de la Scythie. Cette manière de tourmenter par le froid et le chaud est un peu bizarre, et semble n'avoir été imaginée que pour des effets de décoration. Elle est conforme à la Fable; mais toute la mythologie n'est pas également théâtrale, et il faut faire un choix. Les détails descriptifs ne sont pas de nature à relever la faiblesse de ces deux actes; ils sont au contraire très-négligés. Le quatrième acte s'ouvre par ces vers que chantent les habitants des climats glacés :

L'hiver qui nous tourmente
S'obstine à nous geler.
Nous ne saurions parler
Qu'avec une voix tremblante.
La neige et les glaçons
Nous donnent de mortels frissons, etc.

Proserpine est un des opéra de Quinault les mieux coupés, et où l'on trouve le plus de cette

variété sans disparate, qui est de l'essence de ce spectacle. C'est aussi celui où l'auteur s'est le plus élevé dans sa versification, témoin ce beau morceau qui sert d'ouverture, et que Voltaire a si justement admiré.

Ces superbes géants armés contre les dieux
Ne nous donnent plus d'épouvante.
Ils sont ensevelis sous la masse pesante
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
J'ai vu tomber leur chef audacieux
Sous une montagne brûlante.
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes enflammés de sa rage mourante.
Jupiter est victorieux,
Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante.

On peut remarquer que le redoublement des rimes en épithètes, qui est le plus souvent une des causes de la langueur du style, est ici une beauté, parce qu'elles sont toutes harmonieuses et pittoresques, et qu'elles donnent à tout ce tableau une seule et même couleur qui en détermine le caractère. La douleur de Cérès après l'enlèvement de sa fille est touchante, et l'épisode des amours d'Alphée et d'Aréthuse est agréable et bien adapté au sujet. C'est un progrès que l'auteur avait fait, car, dans ses premiers opéra, les amours épisodiques sont froids et de mauvais goût.

Le Triomphe de l'Amour et *le Temple de la Paix* sont des ballets pour la cour, des fêtes du moment, qu'il ne faut pas compter parmi les ouvrages faits pour rester. Le premier fut représenté

à Saint-Germain-en-Laye, et la famille royale y dansa, ainsi que toute la cour, avec les acteurs de l'opéra, sous le costume de différents personnages de la Fable. Le plan du ballet était disposé de manière qu'on adressait aux princes, aux dames, aux grands seigneurs, des compliments en vers. C'était bien du monde à louer, et la louange, quand il y a concurrence, est délicate à distribuer. On ne peut pas assurer que tout le monde fut content; mais ce qui est sûr, c'est que le poëte se tira fort bien de cette dépense d'esprit, qui ordinairement ne vaut pas ce qu'elle coûte. Dans *Persée* et dans *Phaéton*, où il a répandu plus que partout ailleurs les brillantes dépouilles d'Ovide et les merveilles de ses Métamorphoses, il a mis moins d'intérêt que dans la plupart de ses autres poëmes; mais on trouve dans *Persée* un morceau fameux, qui, avec celui que j'ai rapporté de Proserpine, est ce qu'il y a dans Quinault de plus fortement écrit; c'est ce monologue de Méduse :

J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine.
Je n'ai plus ces cheveux si beaux
Dont autrefois le dieu des eaux
Sentit lier son cœur d'une si douce chaîne.
Pallas, la barbare Pallas,
Fut jalouse de mes appas,
Et me rendit affreuse autant que j'étais belle;
Mais l'excès étonnant de la difformité
Dont me punit sa cruauté
Fera connaître, en dépit d'elle,
Quel fut l'excès de ma beauté.
Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle.

Ma tête est fière encor d'avoir pour ornement
Des serpents dont le sifflement
Excite une frayeur mortelle.
Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux :
Tout se change en rocher à mon aspect horrible.
Les traits que Jupiter lance du haut des cieux
N'ont rien de si terrible
Qu'un regard de mes yeux.
Les plus grands dieux du ciel, de la terre et de l'onde,
Du soin de se venger se reposent sur moi.
Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,
J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.

Il y a pourtant des fautes dans ces vers, et il faut les marquer avec d'autant plus de soin, qu'elles sont entourées de beautés. Je n'aime point, je l'avoue, que *les cheveux* de Méduse soient *une douce chaîne dont le cœur de Neptune a été lié*. C'est un abus de mots : on ne lie point un *cœur* avec des *cheveux*, et ce jeu d'esprit, qui pourrait passer dans un madrigal, n'est point du ton sévère de ce magnifique morceau. *La difformité dont on punit la cruauté* est une faute de français. Heureusement le sens est clair; mais *être puni d'une difformité* signifie *être puni d'être difforme*, et non pas en devenant difforme. On dit bien *puni de mort;* mais on ne dirait pas *la mort* dont *vous m'avez puni*, pour signifier *la mort qui a été ma punition.* Tout le reste de ce monologue est comparable pour l'énergie, la noblesse, le nombre, la marche poétique, aux endroits les mieux écrits des *Cantates* de Rousseau, et la critique grammaticale que j'en ai faite me donne occasion d'ajouter

que rien n'est si rare dans les opéra de Quinault qu'une faute de langage : il est classique pour la pureté.

Voltaire cite le prologue d'*Amadis* comme celui dont l'invention est la plus ingénieuse. On ne peut se dissimuler que la plupart de ses prologues, où les mêmes éloges sont répétés jusqu'à satiété, où il est toujours question du *plus grand roi du monde*, ne soient aujourd'hui très-fastidieux, quoiqu'ils ne fussent dans leur temps que l'expression fidèle de ce que pensait toute la nation, enivrée de la gloire de son roi. Il faut pardonner à l'orgueil national, sentiment utile et louable en lui-même, de s'exalter par la continuité des succès et par l'éclat d'un règne qui éclipsait alors toutes les puissances. Le seul tort que l'on eût dans cette profusion de panégyriques, c'était d'y mêler l'insulte et le mépris pour ces puissances humiliées, sans songer qu'elles pouvaient ne l'être pas toujours. Mais l'expérience prouve que c'est trop demander aux hommes que d'attendre d'eux qu'ils se souviennent, dans la prospérité, des retours de la fortune. Un ancien disait [1] que le poids de la prospérité fatiguait la sagesse même; et nous avons vu, dans ce siècle, celle de toutes les nations rivales de la nôtre qui a le plus reproché à Louis XIV l'ivresse de la fortune, abuser tout comme lui de la puissance, et en être punie tout comme lui. Ces leçons, si fréquentes dans

[1] *Secundæ res sapientium animos fatigant.*

l'histoire, ne cesseront pas de se répéter, et ne corrigeront personne.

Un autre défaut de ces prologues, c'est de ne tenir en rien au poëme, de faire comme une pièce à part, qui n'a d'autre objet que de louer, et qui ne fait point partie du drame qu'elle précède, et auquel cependant on a l'air de l'attacher. Mais quand un usage est établi, on n'examine guère s'il est bien raisonnable; et les prologues de Quinault, qui avaient du moins l'excuse de l'à-propos, eurent tant de vogue, qu'il devint de règle de ne point donner d'opéra sans un prologue à la louange du roi. Cet usage subsista près d'un siècle, et il n'y a pas long-temps qu'on s'en est lassé.

Le prologue d'*Amadis* a l'avantage particulier d'être lié au sujet. Urgande et Alquif, que le poëte suppose enchantés et assoupis depuis la mort d'Amadis, s'éveillent au bruit du tonnerre et à la lueur des éclairs, et l'idée du prologue est expliquée dans ces vers que dit Urgande :

Lorsque Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux.
Un charme assoupissant devait fermer nos yeux
Jusqu'au temps fortuné que le destin du monde
Dépendrait d'un héros encor plus glorieux.

C'était du moins mêler adroitement l'éloge du roi à l'action du poëme : celui d'*Amadis* est ingénieux. Le magicien Arcalaüs et sa sœur la magicienne Arcabonne ont de l'amour, l'un pour Oriane, l'autre pour Amadis, qui s'aiment tous

deux; car, dans les opéra, comme dans les romans de féerie, les enchanteurs sont toujours éconduits, et les génies toujours dupes. Mais il arrive ici que cet Arcalaüs et cette Arcabonne balancent le pouvoir et combattent la méchanceté l'un de l'autre, parce que le magicien ne veut pas que sa sœur se venge sur Oriane, et la magicienne ne veut pas que son frère se venge sur Amadis. Cette concurrence fait le nœud de l'intrigue, amène des situations, et prolonge à la fois le péril et l'espérance des deux amants, jusqu'à ce que la fameuse Urgande vienne les délivrer. L'apparition de l'ombre d'Ardancanil,

Ah! tu me trahis, malheureuse, etc.

est d'un effet théâtral, et il y a de beaux détails dans le dialogue de la pièce. On a cité ces vers d'Arcabonne à son frère :

Vous m'avez enseigné la science terrible
Des noirs enchantements qui font pâlir le jour.
Enseignez-moi, s'il est possible,
Le secret d'éviter les charmes de l'amour.

On peut citer encore cette réponse si noble d'Oriane, quand Arcalaüs se vante faussement d'avoir vaincu Amadis,

Vous vainqueur d'Amadis! Non, il n'est pas possible
Qu'il ait cessé d'être invincible.
Tout cède à sa valeur, et vous la connaissez.

Quinault, dans ses trois derniers ouvrages, *Amadis*, *Roland* et *Armide*, passa des anciennes

fables de la Grèce aux fables modernes des romans espagnols et des poëmes d'Italie. Il puisa dans l'Arioste et dans le Tasse, comme dans Ovide, et ne traita aucun sujet d'histoire. C'est une preuve qu'il regardait l'opéra comme le pays des fictions, et comme un spectacle trop peu sérieux pour la dignité de l'histoire et pour des héros véritables.

Nous verrons combien ce système était judicieux, quand j'aurai à parler de la révolution que ce théâtre a éprouvée de nos jours.

Voltaire avait une admiration particulière pour le quatrième acte de *Roland* : il le regardait comme une des productions les plus heureuses du talent dramatique, et il est difficile de n'être pas de l'avis d'un si bon juge en cette matière. C'est sans doute une situation vraiment théâtrale que celle de Roland, qui vient, plein de l'espérance et de la joie de l'amour, au rendez-vous indiqué par Angélique, et qui trouve à chaque pas les preuves de sa trahison. La gaieté naïve des bergers qui célèbrent les amours d'Angélique et de Médor, et déchirent innocemment le cœur du héros malheureux, forme un nouveau contraste avec la fureur sombre qui le possède :

Quand le festin fut prêt, il fallut les chercher.
Ils étaient enchantés dans ces belles retraites.
    On eut peine à les arracher
    De ce lieu charmant où vous êtes.

ROLAND.

Où suis-je? juste ciel! où suis-je? malheureux!

Quand le célèbre Piccini vint embellir cet ouvrage de sa musique enchanteresse, notre parterre, apparemment plus délicat que la cour de Louis XIV, et plus connaisseur que Voltaire, trouva cet endroit de Roland fort ridicule. Ce jugement étrange vint probablement de ce qu'on prétendait, depuis quelque temps, que l'opéra fût la tragédie; et il est sûr que cette scène n'est pas d'une couleur tragique. Mais il eût fallu se souvenir que *Roland*, quoique intitulé, suivant l'usage, *tragédie lyrique*, parce que les deux principaux pesonnages sont une reine et un héros, n'est pourtant pas une tragédie : c'est une pastorale héroïque, dont le sujet n'est autre chose que la préférence qu'une reine donne à un berger aimable sur un guerrier renommé. Rien dans ce sujet n'est traité d'une manière tragique, et le quatrième acte est du ton de tout le reste de la pièce. Il n'y a donc aucun reproche à faire au poëte, si ce n'est que, cet acte excepté, le fond de ce drame est un peu faible, et que l'intrigue est peu de chose. L'amour d'Angélique et de Médor n'éprouve aucun obstacle étranger, et on les voit dès le commencement à peu près d'accord. Il s'ensuit que c'est un mérite dans l'auteur d'avoir relevé son action par l'intéressant tableau du désespoir de Roland, et les rieurs du parterre attaquaient précisément ce qu'il y avait de plus louable; mais aussi ce n'était pas à Quinault qu'on en voulait.

Qui n'a pas entendu répéter cent fois, par ceux

qui ont l'oreille sensible à la mélodie des vers lyriques, ce monologue de Roland?

Ah! j'attendrai long-temps : la nuit est loin encore.
Quoi! le soleil veut-il luire toujours?
Jaloux de mon bonheur, il prolonge son cours
Pour retarder la beauté que j'adore.
O nuit! favorisez mes désirs amoureux;
Pressez l'astre du jour de descendre dans l'onde;
Déployez dans les airs vos voiles ténébreux.
Je ne troublerai plus par mes cris douloureux
Votre tranquillité profonde.
Le charmant objet de mes vœux
N'attend que vous pour rendre heureux
Le plus fidèle amant du monde.
O nuit! favorisez mes désirs amoureux.

Ce n'est même que dans *Roland* et dans *Armide* que Quinault s'élève jusqu'au sublime des grands sentiments, car on peut qualifier ainsi ce trait de Roland, lorsqu'il lit sur l'écorce des arbres le nom de Médor:

Médor en est vainqueur! Non, je n'ai point encor
Entendu parler de Médor.

Ce mouvement est d'un héros.

Enfin, le poëte a tellement soigné ce quatrième acte, que le style en est soutenu jusque dans les paroles des divertissements, si souvent négligées dans Quinault, et qui sont ici pleines d'élégance et de douceur. Qu'on en juge par celles-ci :

Quand on vient dans ce bocage,
Peut-on s'empêcher d'aimer?

Que l'amour sous cet ombrage
Sait bientôt nous désarmer!
Sans effort il nous engage
Dans les nœuds qu'il veut former.
Que d'oiseaux sous ce feuillage!
Que leur chant doit nous charmer!
Nuit et jour par leur ramage
Leur amour sait s'exprimer.
Quand on vient dans ce bocage,
Peut-on s'empêcher d'aimer?

Horace et Anacréon n'auraient pas désavoué la naïveté amoureuse de ces deux chansons :

Angélique est reine ; elle est belle ;
Mais ses grandeurs ni ses appas
Ne me rendraient pas infidèle.
Je ne quitterais pas
Ma bergère pour elle.

Quand des riches pays arrosés par la Seine
Le charmant Médor serait roi,
Quand il pourrait quitter Angélique pour moi,
Et me faire une grande reine,
Non, je ne voudrais pas encor
Quitter mon berger pour Médor.

Quinault eut, comme Racine, ce bonheur assez rare, que le dernier de ses ouvrages fut aussi le plus beau. Sa muse, qu'il mit sur la scène des fabuleux enchantements d'Armide, était la véritable enchanteresse : c'est là que l'élégance du style est la plus continue, que les situations ont le plus d'intérêt, qu'il y a le plus d'invention allégorique, le plus de charme dans les détails. L'exposition

est très-belle : c'est Armide plongée dans une sombre tristesse, entre deux confidentes qui s'empressent à l'envi l'une de l'autre à lui vanter sa gloire, sa fortune, ses succès dans le camp de Godefroy.

Ses plus vaillants guerriers, contre vous sans défense,
Sont tombés en votre puissance.

Elle répond par ce vers, qui suffit pour annoncer son caractère, ses ressentiments et le sujet de la pièce :

Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous.

La scène finit par un songe qui n'est pas, comme tant d'autres, un lieu commun ; c'est un récit simple et touchant.

Un songe affreux m'inspire une fureur nouvelle
Contre ce funeste ennemi.
J'ai cru le voir, j'en ai frémi ;
J'ai cru qu'il me frappait d'une atteinte mortelle.
Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur.
Rien ne fléchissait sa rigueur ;
Et par un charme inconcevable,
Je me sentais contrainte à le trouver aimable
Dans le fatal moment qu'il me perçait le cœur.

La scène suivante, avec Hydraot, est terminée par un trait sublime.

Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être,
Sera digne de moi.

Il suffit de rappeler cet admirable monologue :

Enfin il est en ma puissance, etc.

Peu de morceaux de notre poésie sont plus généralement connus, et il y a peu de tableaux au théâtre aussi frappants. C'est dans le rôle d'Armide que se trouvent les seuls endroits où le poëte ait osé confier à la musique des développements de passion qui se rapprochent de la tragédie. Tel est ce monologue, et tel est encore la scène où Renaud se sépare d'Armide, et où l'auteur a imité quelques endroits de la Didon de Virgile. A la vérité, il ne l'égale pas; et qui pourrait égaler ce que Virgile a de plus parfait? Mais il n'est pas indigne de marcher près de lui, et c'est beaucoup. La passion n'est-elle pas éloquente dans ces vers, quoique bien moins poétiques que ceux de Didon?

Je mourrai si tu pars, et tu n'en peux douter.
Ingrat, sans toi je ne puis vivre.
Mais, après mon trépas, ne crois pas éviter
Mon ombre obstinée à te suivre.
Tu la verras s'armer contre ton cœur sans foi;
Tu la trouveras inflexible
Comme tu l'as été pour moi;
Et sa fureur, s'il est possible,
Égalera l'amour dont j'ai brûlé pour toi.

Armide soutient son caractère altier, lorsque, maîtresse du sort de Renaud, indignée de ne devoir qu'à ses enchantements tout l'amour qu'il lui montre, elle s'efforce de le haïr, et appelle la Haine à son secours. C'est la plus belle allégorie qu'il y ait à l'opéra, et jamais ce genre de fiction, qui est si souvent froid, n'a été plus intéressant. Ce ballet de la Haine n'est pas une fête de remplissage, comme

il y en a tant; c'est une peinture morale et vivante. L'on reconnaît le cœur humain, et l'on plaint Armide lorsqu'elle s'écrie :

Arrête, arrête, affreuse Haine!
Laisse-moi sous les lois d'un si charmant vainqueur;
Laisse-moi; je renonce à ton secours horrible.
Non, non, n'achève pas; non, il n'est pas possible
De m'ôter mon amour sans m'arracher le cœur.

Et la réponse de la Haine!

. . . .
Tu me rappelleras peut-être dès ce jour;
Mais ton attente sera vaine.
Je vais te quitter sans retour.
Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'amour.

Le seul défaut de cette pièce, c'est que le quatrième acte forme une espèce d'épisode qui tient trop de place et arrête trop long-temps l'action; c'est un trop grand sacrifice fait à la danse et au spectacle. L'auteur a suivi pas à pas la marche du Tasse, qui fait revenir Renaud à lui-même à la seule vue du bouclier de diamant qui lui montre l'indigne état où il est. Cette idée ingénieuse peut suffire dans un poëme épique rempli d'ailleurs d'une foule d'autres événements; mais dans une pièce où celui-ci est capital, je crois que les combats du cœur d'un jeune héros entre l'amour et la gloire seraient d'un plus grand effet que cette révolution subite et merveilleuse qui se passe en un moment.

Si vous lisez, après Quinault, les opéra faits de

son temps, vous ne rencontrez que de froides et insipides copies qui ne servent qu'à mieux attester la supériorité de l'original. Des hommes qui ont eu de la réputation dans d'autres genres ont entièrement échoué dans le sien. Les opéra de Campistron et de Thomas Corneille sont au-dessous de leurs plus mauvaises tragédies; ceux de Rousseau et de La Fontaine ne semblent faits que pour nous apprendre le danger que l'on court à vouloir sortir de son talent. *Thétis et Pélée*, de Fontenelle, eut long-temps de la réputation : elle était bien peu méritée. Voltaire l'a loué dans *le Temple du goût*, ou par complaisance pour la vieillesse de Fontenelle, ou pour ne pas démentir une opinion encore établie sur un objet qui lui paraissait de peu d'importance. Il faut croire que la musique et tous les accessoires du théâtre en firent le succès : en le lisant, on a peine à le comprendre. Le drame n'est pas mal coupé; mais il est froid, et le style est à la glace. Les vers sont extrêmement faibles et souvent plats. Il n'y a pas dans tout ce poëme, prétendu lyrique, une idée de l'harmonie ni une étincelle de feu poétique. On vantait beaucoup autrefois ces deux vers :

> Va, fuis : te montrer que je crains,
> C'est te dire assez que je t'aime.

Il y aurait de l'esprit à les avoir faits, si l'on ne trouvait pas dans Quinault :

> Vous m'apprenez à connaître l'amour;
> L'amour m'apprend à connaître la crainte.

J'ai entendu louer aussi, par des vieillards, la scène où Pélée consulte le destin. Voici comme elle commence :

O Destin! quelle puissance
Ne se soumet pas à toi?
Tout fléchit sous ta loi.
Tes ordres n'ont jamais trouvé de résistance.
. . . .
Malgré nous tu nous entraînes
Où tu veux ;
C'est toi qui nous amènes
Tous les événements heureux ou malheureux.
Tu les a liés entre eux
Avec d'invisibles chaînes.
Par des moyens secrets
Ton pouvoir les prépare,
Et chaque instant déclare
Quelqu'un de tes arrêts.

Ce sont là d'étranges platitudes dans une scène qui devait être imposante. Les anciens oracles qui parlaient en vers, et qui ne passaient pas pour en faire de bons, n'en ont guère faits de plus mauvais.

Fontenelle fit deux autres opéra, *Endymion*, fort inférieur encore à *Thétis et Pélée*, et *Énée et Lavinie*, qui n'en eut ni le succès ni la renommée, et qui pourtant le vaut bien pour le moins, car il y a une scène qui a du mérite; c'est celle où l'ombre de Didon apparaît à Lavinie, prête à prononcer entre Énée et Turnus, et à se déclarer pour le premier.

L'OMBRE.

Arrête, Lavinie, arrête : écoute-moi.

Je fus Didon. Je régnais dans Carthage.
Un étranger, rebut des flots et de l'orage,
De ma prodigue main reçut mille bienfaits.
L'amour en sa faveur avait séduit mon âme :
Par une feinte ardeur il augmenta ma flamme,
Et m'abandonna pour jamais.

LAVINIE.

Ah! quelle trahison!

L'OMBRE.

Mon désespoir extrême
Arma mon bras contre moi-même.
Ma mort ne put toucher mon indigne vainqueur.

LAVINIE.

Le perfide! l'ingrat!

L'OMBRE.

Cet ingrat, ce perfide,
C'est ce même Troyen pour qui l'amour décide
Dans le fond de ton cœur.

C'est la seule idée dramatique que Fontenelle ait jamais eue. Nous avons eu des poëtes qui ont marché avec plus de succès dans la carrière de Quinault, quoique toujours fort loin de lui; mais ils appartiennent au siècle présent.

CHAPITRE IX.

De l'Ode, et de Rousseau.

La carrière de J.-B. Rousseau, prolongée assez avant dans ce siècle, son nom si souvent mêlé avec celui de Voltaire, et le malheureux éclat de leurs querelles, nous ont accoutumés à le compter parmi les poëtes qui appartiennent à l'âge présent. Il n'en est pas moins vrai que le siècle de Louis XIV peut le réclamer avec plus de justice. Rousseau, né en 1671, disciple de Despréaux, et qui eut l'avantage précieux de travailler vingt ans sous les yeux de ce grand maître, *dont il apprit* (nous dit-il lui-même) *tout ce qu'il savait en poésie;* Rousseau avait fait, avant la mort de Louis XIV, la plupart des ouvrages qui le mettent au nombre de nos écrivains classiques. Ses *Psaumes*, ses belles *Odes*, ses *Cantates*, avaient paru avant la fatale époque de 1710, qui l'éloigna de la France, et qui, en commençant ses malheurs, parut marquer en même temps le déclin de son génie. Il est donc juste de ranger la poésie lyrique, dans laquelle il n'a point de rival, parmi les titres de gloire qui sont propres au siècle dont je retrace le tableau.

Rousseau en eut tous les caractères dans le genre où il a excellé, l'heureuse imitation des anciens, la fidélité aux bons principes, la pureté du langage et du goût. *Dieu vous bénira,* lui disait le marquis de

Lafare, *car vous faites bien des vers.* Malgré cette prédiction, il éprouva bientôt que, si le talent d'écrire en vers est un beau présent de la nature, ce n'est pas toujours une bénédiction du ciel.

Bien des gens regardent ses Psaumes comme ce qu'il a produit de plus parfait : c'est au moins ce qu'il paraît avoir le plus travaillé; mais son talent est plus élevé dans ses Odes, et plus varié dans ses Cantates.

La diction de ses Psaumes est en général élégante et pure, et souvent très-poétique. Il s'y occupe d'autant plus du choix des mots, qu'il a moins à faire pour celui des idées. Ses strophes, de quelques mesures qu'elles soient, sont toujours nombreuses, et il connaît parfaitement l'espèce de cadence qui leur convient. C'est peut-être, de tous nos poëtes, celui qui a le plus travaillé pour l'oreille, et c'est la preuve qu'il avait une aptitude naturelle pour le genre de poésie que l'oreille juge avec d'autant plus de sévérité, qu'elle en attend plus de plaisir, et que la diversité du mètre fournit plus de ressources et plus d'effet. Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles le sont dans une ode moins que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu. Des penseurs trop sévères, et entre autres Montesquieu, ont cru que c'était une raison de mépriser la poésie lyrique. Mais il ne faut mépriser rien de ce qui fait plaisir en allant à son but, et le poëte lyrique qui chante n'est pas obligé de penser autant que le philosophe

qui raisonne. Rousseau possède au plus haut degré cet heureux don de l'harmonie, l'un de ceux qui caractérisent particulièrement le poëte. On en peut juger par les rhythmes différents qu'il a employés dans ses Psaumes, et toujours avec le même bonheur.

> Seigneur, dans ta gloire adorable,
> Quel mortel est digne d'entrer?
> Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
> Ce sanctuaire impénétrable,
> Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux,
> Contemplent de ton front l'éclat majestueux?

Ces deux alexandrins, où l'oreille se repose après quatre petits vers, ont une sorte de dignité conforme au sujet.

La strophe de dix vers à trois pieds et demi, l'une des plus heureuses mesures qui soient du domaine de l'ode, a deux repos, où elle s'arrête successivement, et peut, dans son circuit, embrasser toutes sortes de tableaux, comme elle peut s'allier à tous les tons.

> Dans une éclatante voûte
> Il a placé de ses mains
> Ce soleil qui dans sa route
> Éclaire tous les humains.
> Environné de lumière,
> Cet astre ouvre sa carrière
> Comme un époux glorieux,
> Qui, dès l'aube matinale,
> De sa couche nuptiale
> Sort brillant et radieux.

A cette comparaison, le psalmiste en ajoute une autre qui n'est pas moins bien rendue par le poëte français, et n'offre pas une peinture moins complète :

L'univers, à sa présence,
Semble sortir du néant.
Il prend sa course, il s'avance
Comme un superbe géant.
Bientôt sa marche féconde
Embrasse le tour du monde
Dans le cercle qu'il décrit,
Et par sa chaleur puissante
La nature languissante.
Se ranime et se nourrit.

La strophe de cinq vers, composée de quatre alexandrins à rimes croisées, tombant doucement sur un petit vers de huit syllabes, convient davantage aux sentiments réfléchis. C'est celle que Rousseau a choisie dans l'ode qui commence par ces vers :

Que la simplicité d'une vertu paisible
Est sûre d'être heureuse en suivant le Seigneur, etc.

ode dont le sujet rappelle un morceau fameux de Claudien *sur la Providence.*

Pardonne, Dieu puissant, pardonne à ma faiblesse.
A l'aspect des méchants, confus, épouvanté,
Le trouble m'a saisi, mes pas ont hésité.
Mon zèle m'a trahi, Seigneur, je le confesse.
En voyant leur prospérité.

Cette mer d'abondance où leur âme se noie,
Ne *craint* ni les écueils, ni les vents rigoureux.

Ils ne partagent point nos fléaux douloureux ;
Ils marchent sur les fleurs, ils nagent dans la joie ;
Le sort n'ose changer pour eux.

Et un peu après :

J'ai vu que leurs honneurs, leur gloire, leur richesse,
Ne sont que des filets tendus à leur orgueil,
Que le port n'est pour eux qu'un véritable écueil,
Et que ces lits pompeux où s'endort la mollesse
Ne couvrent qu'un affreux cercueil.

Comment tant de grandeur s'est-elle évanouie ?
Qu'est devenu l'éclat de ce vaste appareil ?
Quoi ! leur clarté s'éteint aux clartés du soleil ?
Dans un sommeil profond ils ont passé leur vie,
Et la mort a fait leur réveil.

Cette autre espèce de strophe, formée de quatre hexamètres suivis de deux petits vers de trois pieds, est très-favorable aux peintures fortes, rapides, effrayantes, à tous les effets qui deviennent plus sensibles quand le rhythme, prolongé dans les grands vers, doit se briser avec éclat sur deux vers d'une mesure courte et vive. Tel est celui de l'ode *sur la Vengeance divine*, applicable à la défaite des Turcs.

Du haut de la montagne, où sa grandeur réside,
Il a brisé la lance et l'épée homicide
Sur qui l'impiété fondait son ferme appui.
Le sang des étrangers a fait fumer la terre,
Et le feu de la guerre
S'est éteint devant lui.

Une affreuse clarté dans les airs répandue
A jeté la frayeur dans leur troupe éperdue.

Par l'effroi de la mort ils se sont dissipés,
Et l'éclat foudroyant des lumières célestes
A dispersé leurs restes
Aux glaives échappés.

. . . .

L'ambition guidait vos escadrons rapides;
Vous dévoriez déjà, dans vos courses avides,
Toutes les régions qu'éclaire le soleil.
Mais le Seigneur se lève, il parle, et sa menace
Convertit votre audace
En un morne sommeil.

L'expression de ces derniers vers est sublime. Six hexamètres partagés en deux tercets, où deux rimes féminines sont suivies d'une masculine, ont une sorte de gravité uniforme, analogue aux idées morales : aussi ce rhythme forme plutôt des stances qu'une ode véritable. Racan s'en est servi dans une de ses meilleures pièces, celle *sur la Retraite*, et Rousseau dans la paraphrase d'un psaume *sur l'Aveuglement des hommes du siècle*, qui vivent comme s'ils oubliaient qu'il faut mourir.

L'homme en sa propre force a mis sa confiance.
Ivre de ses grandeurs et de son opulence,
L'éclat de sa fortune enfle sa vanité.
Mais ô moment terrible, ô jour épouvantable,
Où la mort saisira ce fortuné coupable
Tout chargé des liens de son iniquité!

Que deviendront alors, répondez, grands du monde,
Que deviendront ces biens où votre espoir se fonde,
Et dont vous étalez l'orgueilleuse moisson?
Sujets, amis, parents, tout deviendra stérile,

Et, dans ce jour fatal, l'homme, à l'homme inutile,
Ne paîra point à Dieu le prix de sa rançon.

Ces idées, il est vrai, ont été souvent répétées dans toutes les langues; mais elles sont relevées ici par l'expression. C'est un art nécessaire que n'a pas toujours Rousseau, qui sait mieux colorier de grands tableaux qu'il ne sait embellir la pensée. Il serait trop long de parcourir toutes les diverses espèces de rhythme lyrique qu'il a formées du mélange des rimes et de celui des vers de différentes mesures. Toutes n'ont pas un dessin également marqué; mais toutes sont susceptibles de beautés particulières. Une des plus harmonieuses, et qu'il a le plus fréquemment employée, c'est la strophe de dix vers de huit syllabes. Si la mesure du vers ne peut avoir la pompe et la majesté de l'alexandrin, la strophe entière y supplée par une marche nombreuse et périodique, qui suspend deux fois la phrase avant de la terminer, et par le rapprochement des rimes dont le son frappe plus souvent l'oreille : ces avantages la rendent propre aux grands effets de la poésie. Je n'en prendrai pour exemple en ce moment que le psaume composé dans ce rhythme, qui est aussi celui de l'*Ode à la fortune*. Quelques strophes nous offriront tour à tour des peintures fortes ou riantes, des mouvements pleins de vivacité ou de douceur.

Mais quoi! les périls qui m'obsèdent
Ne sont point encore passés?
De nouveaux ennemis succèdent
A mes ennemis terrassés!

Grand Dieu ! c'est toi que je réclame.
Lève ton bras, lance ta flamme,
Abaisse la hauteur des cieux [1],
Et viens sur la voûte enflammée,
D'une main de foudres armée,
Frapper ces monts audacieux.

. . . .

Ces hommes qui n'ont point encore
Éprouvé la main du Seigneur
Se flattent que Dieu les ignore,
Et s'enivrent de leur bonheur.
Leur postérité florissante,
Ainsi qu'une tige naissante,
Croît et s'élève sous leurs yeux.
Leurs filles couronnent leurs têtes
De tout ce qu'en nos jours de fêtes
Nous portons de plus précieux.

De leurs grains les granges sont pleines;
Leurs celliers regorgent de fruits;
Leurs troupeaux, tout chargés de laines,
Sont incessamment reproduits.
Pour eux la fertile rosée,
Tombant sur la terre embrasée,
Rafraîchit son sein altéré;
Et pour eux le flambeau du monde
Nourrit d'une chaleur féconde
Le germe en ses flancs resserré.

[1] *Abaisse la hauteur des cieux* est d'une beauté frappante. Voltaire l'a transporté dans sa *Henriade* :

Viens, des cieux enflammés abaisse la hauteur.

Mais *enflammés* n'ajoute rien à l'idée, et le petit vers de Rousseau est d'un plus grand effet que l'hexamètre de Voltaire, parce qu'il n'y a rien d'inutile, et qu'il a eu soin de commencer le vers par le mot essentiel, *abaisse*.

Le calme règne dans leurs villes;
Nul bruit n'interrompt leur sommeil.
On ne voit point leurs toits fragiles
Ouverts aux rayons du soleil.
C'est ainsi qu'ils passent leur âge.
Heureux, disent-ils, le rivage
Où l'on jouit d'un tel bonheur!
Qu'ils restent dans leur rêverie :
Heureuse la seule patrie
Où l'on adore le Seigneur!

La richesse des rimes, essentielle à tous les vers lyriques, l'est surtout à ceux où, comme ici, le voisinage des rimes en fait ressortir l'intention et la beauté. L'oreille est flattée de ce retour exact des mêmes sons qui retombent si juste et si près l'un de l'autre, et ce plaisir tient en partie à je ne sais quel sentiment d'une difficulté heureusement vaincue, qui sera toujours pour les connaisseurs un des charmes de la poésie, quand il ne sera pas seul; et, de plus, chaque strophe formant un petit cadre séparé, ne laisse apercevoir que l'agrément de la rime et en dérobe la monotonie. C'est un des grands avantages que le vers de l'ode a sur l'hexamètre; mais aussi l'ode ne peut traiter que des sujets d'une étendue très-bornée. Nous ne pourrions pas supporter un long poëme coupé continuellement par strophes : ces interruptions régulières nous fatigueraient au point de devenir à la longue plus monotones cent fois que l'alexandrin. D'ailleurs, cette coupe uniforme et périodique montre l'art trop à découvert, et ne pourrait se concilier ni avec la vivacité et la variété du récit, ni avec la vérité

et l'abandon du style passionné; et c'est par cette raison que l'épopée et le drame se sont réservé le grand vers, chez les anciens comme chez les modernes. Ce vers, toujours le même pour l'espèce, quoiqu'on puisse et qu'on doive en varier les formes pour l'effet, n'est pour ainsi dire qu'une sorte de donnée, un langage de convention, qui, une fois établi, n'étonne guère plus que le langage ordinaire; au lieu que la strophe ne peut jamais faire oublier le poëte, parce que le mécanisme en est trop prononcé; et c'est encore une autre raison pour la bannir du genre dramatique, où l'auteur ne peut pas se montrer, et de l'épique, où il fait si souvent place aux personnages. Peut-être objectera-t-on que les octaves italiennes, dans l'épopée, semblent déroger à ce principe; mais on peut répondre que le vers des octaves est le grand vers italien, que les rimes n'y sont jamais qu'alternées, et que ces octaves n'étant point obligées de finir, comme nos strophes françaises, par une chûte plus ou moins frappante, et pouvant enjamber les unes sur les autres, ne forment guère que des intervalles de phrases, un peu plus réguliers que ceux de la versification continue.

A l'élégance, à la noblesse, à l'harmonie, à la richesse qu'on admire dans les Psaumes de Rousseau, il faut joindre cette onction qu'il avait puisée dans l'original. Ce n'est pas qu'on ne puisse en désirer davantage, surtout quand on a lu les chœurs de Racine : il y a dans ceux-ci plus de sentiment, comme il y a plus de flexibilité dans les tons, et

plus d'habileté à passer continuellement de l'élévation et de la force à la douceur et à la grâce, et à faire contraster la crainte et l'espérance, la plainte et les consolations. Mais il est juste aussi de remarquer que les chœurs de Racine, mélangés de toutes les sortes de rhythme, se prêtaient plus facilement à cette intéressante variété : c'était des odes que Rousseau voulait faire. Il est vrai encore que dans la seule où il ait employé le mélange de rhythmes qu'il aurait peut-être pu mettre en usage plus souvent, il n'en a pas tiré, à beaucoup près, le même parti que Racine dans ses chœurs. Mais enfin l'on peut avoir moins de sensibilité que Racine, et n'en être pas dépourvu, et c'est encore dans ses Psaumes que Rousseau en a le plus. Je n'en veux pour preuve que le cantique d'Ézéchias, le morceau le plus touchant qu'il ait fait.

J'ai vu mes tristes journées
Décliner vers leur penchant.
Au midi de mes années
Je touchais à mon couchant.
La mort, déployant ses ailes,
Couvrait d'ombres éternelles
La clarté dont je jouis ;
Et, dans cette nuit funeste,
Je cherchais en vain le reste
De mes jours évanouis.

Grand Dieu ! votre main réclame
Les dons que j'en ai reçus ;
Elle vient couper la trame
Des jours qu'elle m'a tissus.

Mon dernier soleil se lève,
Et votre souffle m'enlève
De la terre des vivants,
Comme la feuille séchée,
Qui, de sa tige arrachée,
Devient le jouet des vents.
. . . .
Ainsi de cris et d'alarmes
Mon mal semblait se nourrir,
Et mes yeux, noyés de larmes,
Étaient lassés de s'ouvrir.
Je disais à la nuit sombre :
O nuit! tu vas dans ton ombre
M'ensevelir pour toujours.
Je redisais à l'aurore :
Le jour que tu fais éclore
Est le dernier de mes jours, etc.

Je ne reprocherai pas aux poésies sacrées de Rousseau le retour fréquent des mêmes idées et des mêmes images : je crois que cela était inévitable dans une imitation des Psaumes, dont les sujets se ressemblent beaucoup. Mais on pourrait désirer qu'il ne se fût pas dispensé quelquefois de rajeunir, par une expression plus neuve, des idées devenues trop communes. Dans ces stances morales, par exemple, dont j'ai cité les deux plus belles, il y en a plusieurs de trop faibles.

Vous avez vu tomber les plus illustres têtes,
Et vous pourriez encore, insensés que vous êtes,
Ignorer le tribut que l'on doit à la mort!
Non, non, tout doit franchir ce terrible passage;
Le riche et l'indigent, l'imprudent et le sage,
Sujets à même loi, subissent même sort.

Ces derniers vers surtout sont trop prosaïques et trop secs. Comparez-les à cet endroit d'un discours en vers de Voltaire, qui dit précisément la même chose :

C'est du même limon que tous ont pris naissance.
Dans la même faiblesse ils traînent leur enfance,
Et le riche et le pauvre, et le faible et le fort
Vont tous également des douleurs à la mort.

Quelle différence ! et puisque les idées sont les mêmes, elle tient uniquement à ce qu'on appelle l'intérêt de style, qualité rare, et qui rachète souvent chez Voltaire ce qu'il a de moins parfait dans d'autres parties.

Le dix-septième des Psaumes de Rousseau presque tout entier,

Mon âme, louez le Seigneur, etc.,

pèche par ce même vice de sécheresse prosaïque.

Renonçons au stérile appui
Des grands qu'on implore aujourd'hui.
Ne fondons point sur eux une espérance folle.
Leur pompe, indigne de nos vœux,
N'est qu'un simulacre frivole,
Et les solides biens ne dépendent pas d'eux.

. . . .

Heureux qui du ciel occupé,
Et d'un faux éclat détrompé,
Met de bonne heure en lui toute son espérance !
Il[1] protége la vérité,

[1] A qui se rapporte *il*?

Et saura prendre la défense
Du juste que l'impie aura persécuté.

C'est le seigneur qui nous nourrit,
C'est le Seigneur qui nous guérit ;
Il prévient nos besoins, il adoucit nos gênes.
Il assure nos pas craintifs,
Il délie, il brise nos chaînes,
Et par lui nos tyrans deviennent nos captifs.

Il n'y a pas, à proprement parler, de fautes dans ces vers; mais c'en est une grande, dans une pièce de huit strophes, d'en faire trois où il n'y a pas la moindre beauté poétique. C'est une de ses plus médiocres, il est vrai; mais plusieurs autres ne sont pas exemptes du même défaut, et je ne veux pas épuiser des citations que tout lecteur judicieux peut suppléer.

Quelquefois aussi il paraphrase longuement et faiblement ce qui est beaucoup plus beau dans la simplicité de l'original.

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur :
Tout ce que leur *globe enserre*
Célèbre un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps !
Quelle grandeur infinie,
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords !

Comme le reste du psaume est fort supérieur, on le cite souvent aux jeunes gens, et j'ai vu ce

même commencement rapporté avec les plus grands éloges dans vingt ouvrages faits pour l'éducation de la jeunesse. Il serait utile au contraire de leur faire apercevoir la différence de cette première strophe aux autres. Les deux premiers vers sont beaux, quoiqu'ils ne valent pas, à mon gré, la simplicité si noble de l'original [1] : *Les cieux racontent la gloire de l'Éternel, et le firmament annonce l'ouvrage de ses mains.* Mais tous les vers suivants sont remplis de fautes. *Enserre* est un mot dur et désagréable, déjà vieilli du temps de Rousseau. *Le globe* des cieux est une expression très-fausse. *Résulte de leurs accords* termine la strophe par un vers aussi lourd que prosaïque. Jamais le mot *résulte* n'a dû entrer que dans le raisonnement. Mais ce qu'il y a de plus vicieux, c'est la redondance de tous ces mots, presque synonymes, *sublime cantique, concert magnifique, divine harmonie, grandeur infinie:* c'est un amas de chevilles indignes d'un bon poëte.

On pardonne de légères négligences, de petites imperfections, même dans un morceau de peu d'étendue, où d'ailleurs les beautés prédominent; mais un terme absolument impropre, un vers absolument mauvais ne saurait s'excuser dans une ode qui n'en a que trente ou quarante.

Les remparts de la cité sainte
Nous sont un refuge assuré.

[1] *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera manum ejus annuntiant firmamentum.*

Dieu lui-même dans son enceinte
A marqué son séjour sacré.
Une onde pure et délectable
Arrose *avec légèreté*
Le tabernacle redoutable
Où repose sa majesté.

Arrose avec légèreté serait mauvais même en prose, où il faudrait dire *arrose légèrement.*

Sans une âme *légitimée*
Par la pratique confirmée
De mes préceptes immortels, etc.

On ne sait ce que c'est qu'*une âme légitimée:* c'est une expression inintelligible. Ces sortes de fautes sont rares, il est vrai, dans les poésies sacrées de Rousseau, mais elles ne devraient pas s'y trouver. Ailleurs il dit en parlant à Dieu : *Ta crainte*, pour dire *la crainte que tu dois inspirer;* ce qui n'est nullement français. Toutes ces taches plus ou moins fortes n'empêchent pas que l'ouvrage en général ne soit bien travaillé, et que l'auteur n'ait lutté avec succès contre la difficulté. Mais il fallait les faire observer, parce que les fautes des bons écrivains sont dangereuses, si on ne les rend pas instructives.

Livré à son génie, et ne dépendant plus que de lui-même dans ses odes, il me semble y avoir mis plus d'inspiration, une verve plus soutenue. On a beaucoup parlé de l'enthousiasme lyrique, et ces deux vers de Despréaux sur l'ode,

Son style impétueux souvent marche au hasard;
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art,

ont donné lieu à bien des commentaires. Les uns ont confondu ce qu'on appelle fureur poétique avec la déraison; les autres se sont perdus dans une métaphysique subtile pour expliquer méthodiquement ce *beau désordre* de l'ode. Avec un peu de réflexion il est facile de s'entendre; et quand on ne veut rien outrer, tout s'éclaircit. Le poëte lyrique est censé céder au besoin de répandre au dehors les idées dont il est assailli, de se livrer aux mouvements qui l'agitent, de nous présenter les tableaux qui frappent son imagination : il est donc dispensé de préparation, de méthode, de liaisons marquées. Comme rien n'est si rapide que l'inspiration, il peut parcourir le monde dans l'espace de cent vers, entrer dans son sujet par où il veut, y rapporter des épisodes qui semblent s'en éloigner; mais à travers ce *désordre*, qui *est un effet de l'art*, l'art doit toujours le ramener à son objet principal. Quoique sa course ne soit pas mesurée, je ne dois pas le perdre entièrement de vue; car alors je ne me soucierai plus de le suivre. S'il n'est pas obligé d'exprimer les rapports qui lient ses idées, il doit faire en sorte que je les aperçoive, puisque enfin c'est un principe général, que ceux à qui l'on parle, de quelque manière que ce soit, doivent savoir ce qu'on veut leur dire. Tout consiste donc à procéder par des mouvements et à étaler des tableaux : c'est là le véritable enthousiasme de l'ode. Les écarts continuels de Pindare ne sont pas un modèle qu'il nous faille suivre rigoureusement. On n'a pas fait attention que les sujets qu'il traitait lui en faisaient

une loi. Ils étaient toujours les mêmes, c'étaient toujours des victoires dans les jeux olympiques. Il n'y avait donc que des digressions qui pussent le sauver de la monotonie, et l'on sait l'histoire du poëte Simonide et de son épisode de *Castor et Pollux :* cette histoire est celle de Pindare. Il se tira en homme de génie d'une situation embarrassante; et de plus, ses digressions roulaient sur des objets toujours agréables et intéressants pour les Grecs. Horace, qui avait la liberté de choisir ses sujets, s'est permis beaucoup moins d'écarts, et sa marche, quoique très-rapide, est beaucoup moins vague. Il a soin de la cacher; mais on l'aperçoit, et c'est le meilleur guide que l'on puisse se proposer. Malherbe, occupé principalement de la langue et du rhythme qu'il avait à former, n'a pas assez de verve et de mouvements : son mérite consiste surtout dans l'harmonie et les images. Les vrais modèles de la marche de l'ode en notre langue sont dans les belles odes de Rousseau, dans celles *au comte du Luc*, *au prince Eugène*, *au duc de Vendôme*, *à Malherbe*. Comparons les idées principales de ces quatre odes avec tout ce que le talent du poëte y a mis, et nous comprendrons comment il faut faire une ode. La meilleure théorie de l'art sera toujours l'analyse des bons modèles.

Le comte du Luc, l'un des protecteurs de Rousseau, plénipotentiaire à la paix de Bade, et ambassadeur en Suisse, avait bien servi la France dans ses négociations. Il était d'une mauvaise santé : le poëte veut lui témoigner sa reconnaissance, le louer

des services qu'il a rendus à l'état, et lui souhaiter une santé meilleure et une longue vie. Ce fond est bien peu de chose : voici ce qu'il en fait. Il commence par nous peindre l'état violent où il est quand le démon de la poésie veut s'emparer de lui. Il se compare à Protée quand il veut échapper aux mortels qui le consultent, au prêtre de Delphes quand il est rempli du dieu qui va lui dicter ses oracles : il nous apprend tout ce que doit coûter de travaux et de veilles cette laborieuse inspiration. Ce début serait fort étrange, et ce ton serait d'une hauteur déplacée, si le poëte allait tout de suite à son but, qui est la santé du comte du Luc. Il n'y aurait plus aucune proportion entre ce qu'il aurait annoncé et ce qu'il ferait : il ressemblerait à ces imitateurs maladroits qui depuis ont tant abusé de ces formules rebattues d'un enthousiasme factice qu'il est si aisé d'emprunter, et qui deviennent si ridicules quand on ne les soutient pas. Mais ici Rousseau est encore bien loin du comte du Luc, et le chemin qu'il va faire justifiera la pompe et la véhémence de son exorde.

Des veilles, des travaux, un faible cœur s'étonne.
Apprenons toutefois que le fils de Latone,
Dont nous suivons la cour,
Ne nous vend qu'à ce prix ces traits de vive flamme,
Et ces ailes de feu qui ravissent une âme
Au céleste séjour.

C'est par là qu'autrefois d'un prophète fidèle
L'esprit s'affranchissant de sa chaîne mortelle,
Par un puissant effort,

S'élançait dans les airs comme un aigle intrépide,
Et jusque chez les dieux allait d'un vol rapide
Interroger le sort.

C'est par là qu'un mortel, forçant les rives sombres,
Au superbe tyran qui règne sur les ombres
Fit respecter sa voix.
Heureux si, trop épris d'une beauté rendue,
Par un excès d'amour il ne l'eût pas perdue
Une seconde fois!

Telle était de Phébus la vertu souveraine,
Tandis qu'il fréquentait les bords de l'Hippocrène
Et les sacrés vallons.
Mais ce n'est plus le temps, depuis que l'avarice,
Le mensonge flatteur, l'orgueil et le caprice
Sont nos seuls Apollons.

Ah! si ce dieu sublime, échauffant mon génie,
Ressuscitait pour moi de l'antique harmonie
Les magiques accords;
Si je pouvais du ciel franchir les vastes routes,
Ou percer par mes chants les infernales voûtes
De l'empire des morts!

Je n'irais point, des dieux profanant la retraite,
Dérober aux destins, téméraire interprète,
Leurs augustes secrets.
Je n'irais point chercher une amante ravie,
Ni, la lyre à la main, redemander sa vie
Au gendre de Cérès.

Enflammé d'une ardeur plus noble et moins stérile,
J'irais, j'irais pour vous, ô mon illustre asile!
O mon fidèle espoir!
Implorer aux enfers ces trois fières déesses
Que jamais jusqu'ici nos vœux et nos promesses
N'ont eu l'art d'émouvoir.

Nous savons donc enfin où il en voulait venir. Nous concevons qu'il ne lui fallait rien moins que cette espèce d'obsession dont il a paru tourmenté par le dieu des vers, puisqu'il s'agit de tenter ce qui n'avait réussi qu'au seul Orphée, de fléchir les Parques et d'attendrir les Enfers. Il va faire pour l'amitié ce qu'Orphée avait fait pour l'amour, et sa prière est si touchante, le chant de ses vers est si mélodieux, qu'il paraît être véritablement ce même Orphée qu'il veut imiter.

Puissantes déités qui peuplez cette rive,
Préparez, leur dirais-je, une oreille attentive
Au bruit de mes concerts.
Puissent-ils amollir vos superbes courages
En faveur d'un héros digne des premiers âges
Du naissant univers!

Non, jamais sous les yeux de l'auguste Cybèle
La terre ne vit naître un plus parfait modèle
Entre les dieux mortels,
Et jamais la vertu n'a, dans un siècle avare,
D'un plus riche parfum ni d'un encens plus rare
Vu fumer ses autels.

C'est lui, c'est le pouvoir de cet heureux génie
Qui soutient la vertu contre la tyrannie
D'un astre injurieux.
L'aimable Vérité, fugitive, importune,
N'a trouvé qu'en lui seul sa gloire, sa fortune,
Sa patrie et ses dieux.

Corrigez donc pour lui vos rigoureux usages.
Prenez tous les fuseaux qui pour les plus longs âges
Tournent entre vos mains.
C'est à vous que du Styx les dieux inexorables

Ont confié les jours, hélas! trop peu durables
Des fragiles humains.

Si ces dieux, dont un jour tout doit être la proie,
Se montrent trop jaloux de la fatale soie
Que vous leur redevez,
Ne délibérez plus, tranchez mes destinées,
Et renouez leur fil à celui des années
Que vous lui réservez.

Ainsi daigne le ciel, toujours pur et tranquille,
Verser sur tous les jours que votre main nous file
Un regard amoureux!
Et puissent les mortels amis de l'innocence
Mériter tous les soins que votre vigilance
Daigne prendre pour eux!

C'est ainsi qu'au-delà de la fatale barque,
Mes chants adouciraient de l'orgueilleuse Parque
L'impitoyable loi.
Lachésis apprendrait à devenir sensible,
Et le double ciseau de sa sœur inflexible
Tomberait devant moi.

Il tomberait sans doute, si l'oreille des divinités infernales était sensible au charme des beaux vers. C'est là qu'est bien placé l'orgueil poétique, devenu aujourd'hui un lieu commun postiche parmi nos rimeurs, qui ne sentent pas combien il est ridicule quand on ne sait pas le rendre intéressant : il l'est ici, parce que le poëte, encore tout bouillant de l'inspiration, tout plein du sentiment qui lui a dicté son éloquente prière, ne croit pas qu'on puisse lui résister, et nous fait partager cette confiance si noble et si naturelle. Quelle foule de beautés dans ce morceau ! Pas une expression qui ne

soit riche, pas un détail qui ne rappelle ce langage des dieux que devait parler le rival d'Orphée. Un homme vertueux est ici le plus parfait modèle que la terre ait vu naître *entre les dieux mortels*. Le protecteur de l'équité est ici celui qui la soutient *contre la tyrannie d'un astre injurieux*. La durée de notre vie est *la fatale soie que les Parques redoivent aux dieux du Styx* : partout la poésie de l'ode.

Il continue, et fait souvenir le comte du Luc que les dieux, en lui prodiguant leurs dons, ne l'ont pas exempté de la loi commune, qui mêla pour nous les maux avec les biens, et cette idée est rendue avec la même élégance.

C'en était trop, hélas! et leur tendresse avare,
Vous refusant un bien dont la douceur répare
Tous les maux amassés,
Prit sur votre santé, par un décret funeste,
Le salaire des dons qu'à votre âme céleste
Elle avait dispensés.

Il rappelle tout ce que son héros a fait de mémorable; et quand il a tout dit, il se sert de l'artifice permis en poésie : il suppose qu'il n'est pas en état de remplir un si grand sujet. Il demande quel est l'artiste qui l'osera, quel sera l'Apelle de ce portrait. Pour lui, las de sa course, il revient à lui-même, et termine son ode aussi heureusement qu'il l'a commencée.

Que ne puis-je franchir cette noble barrière!
Mais, peu propre aux efforts d'une longue carrière,

Je vais jusqu'où je puis ;
Et, semblable à l'abeille en nos jardins éclose,
De différentes fleurs j'assemble et je compose
Le miel que je produis.

Sans cesse en divers lieux errant à l'aventure
Des spectacles nouveaux que m'offre la nature,
Mes yeux sont égayés ;
Et tantôt dans les bois, tantôt dans les prairies,
Je promène toujours mes douces rêveries
Loin des chemins frayés.

Celui qui, se livrant à des guides vulgaires,
Ne détourne jamais des routes populaires
Ses pas infructueux,
Marche plus sûrement dans une humble campagne
Que ceux qui, plus hardis, percent de la montagne
Les sentiers tortueux.

Toutefois c'est ainsi que nos maîtres célèbres
Ont dérobé leurs noms aux épaisses ténèbres
De leur antiquité ;
Et ce n'est qu'en suivant leur périlleux exemple
Que nous pouvons comme eux arriver jusqu'au temple
De l'Immortalité.

Notre poésie lyrique a pu traiter de plus grands sujets, et offrir de plus grandes idées. Les idées ne sont pas ce qui brille le plus dans Rousseau ; mais pour l'ensemble et le style, je ne connais rien dans notre langue de supérieur à cette ode. On peut y apercevoir quelques taches, mais légères et en bien petit nombre. Le seul vers qu'il eût fallu, je crois, retrancher de ce chef-d'œuvre, est celui-ci :

Et je verrais enfin de mes froides alarmes
Fondre tous les glaçons.

Cette métaphore est de mauvais goût.

L'*Ode au prince Eugène* n'est pas, à beaucoup près, aussi finie dans les détails. Plusieurs strophes sont faibles et communes; mais elle offre aussi des beautés du premier ordre; et le plan, quoiqu'il y ait bien moins d'invention, est lyrique. Elle roule principalement sur cette idée, que le prince Eugène n'a rien fait pour la renommée, et tout pour le devoir et la vertu. Un auteur qui n'aurait eu que des pensées et point d'imagination, Lamothe, par exemple, eût nivelé sur ce sujet des stances philosophiques. Mais le poëte, qui veut parler de la Renommée, commence par la voir devant lui, et il nous la montre sous les traits que lui a prêtés Virgile.

Est-ce une illusion soudaine
Qui trompe mes regards surpris?
Est-ce un songe dont l'ombre vaine
Trouble mes timides esprits?
Quelle est cette déesse énorme,
Ou plutôt ce monstre difforme,
Tout couvert d'oreilles et d'yeux,
Dont la voix ressemble au tonnerre,
Et qui, des pieds touchant la terre,
Cache sa tête dans les cieux?

C'est l'inconstante Renommée,
Qui, sans cesse les yeux ouverts,
Fait sa revue accoutumée
Dans tous les coins de l'univers.
Toujours vaine, toujours errante,
Et messagère indifférente
Des vérités et de l'erreur,

Sa voix, en merveilles féconde,
Va chez tous les peuples du monde
Semer le bruit et la terreur.

Quelle est cette troupe sans nombre
D'amants autour d'elle assidus,
Qui viennent en foule à son ombre
Rendre leurs hommages perdus?
La vanité qui les enivre
Sans relâche s'obstine à suivre
L'éclat dont *elle* [1] les séduit;
Mais bientôt leur âme orgueilleuse
Voit sa lumière frauduleuse
Changée en éternelle nuit.

O toi qui, sans lui rendre hommage
Et sans redouter son pouvoir,
Sus toujours de cette volage
Fixer les soins et le devoir!
Héros, des héros le modèle,
Était-ce pour cette infidèle
Qu'on t'a vu, cherchant les hasards,
Braver mille morts toujours prêtes,
Et, dans les feux et les tempêtes,
Défier les fureurs de Mars?

Le poëte arrive à son héros; mais il nous y a conduits sans l'annoncer, et à travers une galerie de tableaux. Cette suspension qui nous attache est un des moyens de la poésie lyrique dans les grands sujets; mais il faut prendre garde, en voulant irriter la curiosité, de ne pas l'impatienter. Ici, comme partout ailleurs, la mesure est nécessaire; et, sur-

[1] *Elle* est amphibologique. Est-ce la *vanité?* est-ce la *Renommée?*

tout lorsqu'on vient au fait, il faut que nous saisissions le rapport avec ce qui a précédé. C'est ce qu'on a vu dans l'*Ode au comte du Luc*, et ce qu'on retrouve dans celle-ci.

Rousseau veut dire au prince Eugène que le temps et l'oubli dévorent tout ce que la sagesse et la vertu n'ont point consacré; mais il ne s'arrête pas à l'idée morale; elle lui fournit une peinture, et une peinture sublime :

> Ce vieillard qui, d'un vol agile,
> Fuit sans jamais être arrêté,
> Le temps, cette image mobile
> De l'immobile éternité,
> À peine du sein des ténèbres
> Fait éclore les faits célèbres
> Qu'il les replonge dans la nuit;
> Auteur de tout ce qui doit être,
> Il détruit tout ce qu'il fait naître
> A mesure qu'il le produit.

Ces deux vers,

> Le temps, cette image mobile
> De l'immobile éternité,

sont au nombre des plus beaux qu'on ait faits dans aucune langue. *L'immobile éternité* est une des figures les plus heureusement hardies qu'on ait jamais employées, et le contraste du *temps mobile* la rend encore plus frappante.

> Mais la déesse de mémoire,
> Favorable aux noms éclatants,
> Soulève l'équitable histoire
> Contre l'iniquité du temps;

Et dans le registre des âges
Consacrant les nobles images
Que la gloire lui vient offrir,
Sans cesse en cet auguste livre
Notre souvenir voit revivre
Ce que nos yeux ont vu périr.

Soulève l'équitable histoire est un emprunt que l'élève de Despréaux fait à son maître. Celui-ci avait dit :

Et soulever pour toi l'équitable avenir.

Le mot *registre* ne semble pas fait pour les vers; mais *le registre des âges* est ennobli par la grandeur de l'idée, comme celui de *la revue accoutumée* dans la strophe de la Renommée.

Dans le reste de l'ode, l'auteur faiblit et ne se relève que par intervalles. La comparaison des exploits d'Eugène avec ceux des héros de la Fable est une froide hyperbole.

L'avenir faisant son étude
De cette vaste multitude
D'incroyables événements,
Dans leurs vérités authentiques,
Des fables les plus fantastiques
Retrouvera les fondements.

Cette idée est fausse. Comment les triomphes réels d'Eugène seront-ils *les fondements des fables fantastiques?* Et remarquez que presque toujours, quand on pense mal, on ne s'exprime pas mieux. La diction a déjà perdu de son coloris, quoiqu'elle

ait encore du nombre : dans ce qui suit, il n'y a plus rien.

Tous ces traits incompréhensibles,
Par les fictions ennoblis,
Dans l'ordre des choses possibles,
Par là se verront rétablis.
Chez nos neveux moins incrédules,
Les vrais Césars, les faux Hercules,
Seront mis au même degré;
Et tout ce qu'on dit à leur gloire,
Et qu'on admire sans le croire,
Sera cru sans être admiré.

Les idées sont aussi fausses que les vers sont prosaïques et traînants. Comment Eugène sera-t-il cause que *les vrais Césars et les faux Hercules seront au même degré?* Comment le poëte peut-il confondre ou croire que l'on confondra jamais les faits très-attestés de César et les faits chimériques d'Hercule, et dire des uns comme des autres qu'on les *admire sans les croire*, et que, grâces à Eugène, *ils seront crus sans être admirés?* Quoi! l'on n'admirera plus César, parce que Eugène a été un grand guerrier? Quelle foule d'exagérations dénuées de sens! Ce n'est pas ainsi que Boileau louait Louis XIV; mais Boileau avait un très-bon esprit, et c'est ce qui manquait à Rousseau. On ne le voit que trop dans ses autres ouvrages, et l'on s'en aperçoit même dans ses odes, où ce défaut pouvait être moins sensible, parce qu'en ce genre il est plus aisé de le couvrir par la diction poétique, la seule qualité que Rousseau possédât éminemment.

Les lieux communs sont un moindre défaut que les hyperboles puériles; mais trois ou quatre strophes de suite, répétant la même pensée et une pensée très-commune, sans la soutenir par l'expression, jetteraient de la langueur dans le plus bel ouvrage.

> Ce n'est point d'un amas funeste
> De massacres et de débris
> Qu'une vertu pure et céleste
> Tire son véritable prix.

Cela est trop vrai : il est trop évident qu'une *vertu céleste* ne peut pas *tirer son prix des massacres* : il y aurait contradiction dans les termes. L'auteur veut dire que les massacres et les débris ne sont pas les titres d'une vertu céleste; mais il ne le dit pas; et quand il le dirait, cette vérité est si vulgaire, qu'il faudrait l'orner davantage.

Les dernières strophes sont plus soutenues; mais il y a encore des fautes, et en général toute cette seconde moitié de l'ode n'est pas digne de la première. Celle qui est adressée au duc de Vendôme, à son retour de Malte, a de moins grandes beautés, mais elle est beaucoup plus égale. L'auteur met l'éloge de ce prince dans la bouche de Neptune, qui ordonne aux Tritons et aux Néréides de porter son vaisseau et d'écarter les tempêtes. Cette fiction lui fournit un début imposant; le discours de Neptune y répond, et quand le poëte reprend la parole, c'est avec un ton ferme et assuré.

Après que cette île guerrière,
Si fatale aux fiers Ottomans,
Eut mis sa puissante barrière
A couvert de leur armements,
Vendôme, qui, par sa prudence,
Sut y rétablir l'abondance
Et pourvoir à tous ses besoins,
Voulut céder aux destinées,
Qui réservaient à ses années
D'autres climats et d'autres soins.

Mais dès que la céleste voûte
Fut ouverte au jour radieux
Qui devait éclairer la route
De ce héros ami des dieux,
Du fond de ses grottes profondes,
Neptune éleva sur les ondes
Son char de Tritons entouré;
Et ce dieu, prenant la parole,
Aux superbes enfants d'Éole
Adressa cet ordre sacré :

Allez, tyrans *impitoyables*,
Qui désolez tout l'univers,
De vos tempêtes *effroyables*,
Troubler ailleurs le sein des mers.
Sur les eaux qui baignent l'Afrique,
C'est au Vulturne pacifique
Que j'ai destiné votre emploi.
Partez, et que votre furie,
Jusqu'à la dernière Hespérie,
Respecte et subisse ma loi.

Mais vous, aimables Néréides,
Songez au sang du grand Henri.
Lorsque vos campagnes humides
Porteront ce prince chéri,
Aplanissez l'onde orageuse,

Secondez l'ardeur courageuse
De ses fidèles matelots;
Allez, et d'une main agile
Soutenez son vaisseau fragile,
Quand il roulera sur mes flots.

Rousseau, qui sait faire l'usage le plus heureux des épithètes, en abuse aussi quelquefois, et les prodigue sans effet, comme dans une des strophes précédentes, où les *tyrans impitoyables* et les *tempêtes effroyables* forment des rimes trop faciles; mais dans cette dernière strophe, le choix en est admirable. Ces six vers,

Aplanissez l'onde, etc.

semblent composés de syllabes rassemblées à dessein pour peindre à l'imagination le léger sillage d'un vaisseau qui vogue par un vent favorable.

Il s'offre encore dans cette ode quelques endroits trop peu poétiques.

O détestable Calomnie,
Fille de l'*obscure* Fureur,
Compagne de la *Zizanie*
Et mère de l'aveugle Erreur!

Zizanie ne peut jamais entrer dans le style noble. *L'obscure Fureur* est vague, et c'est dire trop peu de la Calomnie, que de la nommer *mère de l'Erreur*. Elle a été *la mère* d'une foule de crimes, et le poëte en cite des exemples.

Dès lors, quels périls, quelle gloire
N'ont point signalé son grand cœur!

Ils font *le plus beau de l'histoire*
D'un héros en tous lieux vainqueur.

Le plus beau de l'histoire est beaucoup trop familier. Mais dans la strophe qui suit, les premiers exploits de la jeunesse de Vendôme fournissent une très-belle comparaison.

Non moins grand, non moins intrépide,
On le vit, aux yeux de son roi,
Traverser un fleuve rapide,
Et glacer ses rives d'effroi :
Tel que d'une ardeur sanguinaire
Un jeune aiglon, loin de son aire,
Emporté plus prompt qu'un éclair,
Fond sur tout ce qui se présente,
Et d'un cri jette l'épouvante
Chez tous les habitants de l'air.

Rousseau, dans une de ses lettres, dit, en parlant de l'*Ode à Malherbe*, qu'il la croit assez pindarique. Il y a en effet des mouvements d'enthousiasme, et un bel épisode du serpent Python tué par le dieu des arts, et dont le poëte fait l'emblème de l'envie. Cependant l'ensemble de cette ode est inférieur à celle qu'il fit pour le comte du Luc, et, quoiqu'une des mieux écrites, elle ne se soutient pas partout. *Nos insolents propos*, expression au-dessous du genre, *des temps d'infirmité*, pour dire des temps d'ignorance :

Et de là naissent *les sectes*
De tous ces sales *insectes*.

La rime est riche, mais ne saurait faire passer des

sectes d'insectes. C'est à peu près tout ce qu'il y a de répréhensible, et les beautés sont nombreuses. Rousseau s'élève contre les détracteurs des talents :

Impitoyables zoïles,
Plus sourds que le noir Pluton,
Souvenez-vous, âmes viles,
Du sort de l'affreux Python ;
Chez les filles de Mémoire
Allez apprendre l'histoire
De ce serpent abhorré,
Dont l'haleine détestée,
De sa vapeur empestée,
Souilla leur séjour sacré.

Lorsque la terrestre masse
Du déluge eut bu les eaux,
Il effraya le Parnasse
Par des prodiges nouveaux.
Le ciel vit ce monstre impie,
Né de la fange croupie
Au pied du mont Pélion,
Souffler son infecte rage
Contre le naissant ouvrage
Des mains de Deucalion.

Mais le bras sûr et terrible
Du dieu qui donne le jour
Lava dans son sang horrible
L'honneur du docte séjour.
Bientôt de la Thessalie,
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés.

Tous ces détails sont brillants de poésie. *Le naissant ouvrage des mains de Deucalion*, pour dire l'homme nouvellement formé, est bien d'un poëte lyrique, qui doit répandre sur tout ce qu'il exprime le coloris des figures. C'est un des mérites les plus fréquents dans Rousseau, celui qui prouve le plus sa vocation pour le genre où il s'est exercé, et qui fait regretter davantage que, dans ses odes les mieux faites, il ait laissé des traces de prosaïsme ou d'incorrection. Cette inégalité est remarquable dans les deux strophes suivantes de la même pièce.

Une louange équitable,
Dont l'honneur seul est le *but*,
Du mérite véritable
Est l'infaillible *tribut*.

En quatre vers, deux expressions visiblement impropres. On ne sait ce que c'est que *l'honneur* qui *est le but de la louange: le but de la louange* est de rendre justice, d'exciter l'émulation; et de plus, la louange n'est point *le tribut du mérite*; elle en est la récompense, quand elle est *le tribut* de l'équité. Les six autres vers de la même strophe sont excellents :

Un esprit noble et sublime,
Nourri de gloire et d'estime,
Sent redoubler ses chaleurs,
Comme une tige élevée,
D'une onde pure abreuvée,
Voit multiplier ses fleurs.

Même disproportion dans la strophe d'après :

Mais cette flatteuse *amorce*
D'un hommage *qu'on croit dû*
Souvent prête même *force*
Au vice qu'à la vertu.

Qu'on croit dû afflige étrangement l'oreille, et jamais une *amorce* n'a *prêté de la force*. Le poëte se relève aussitôt par six vers superbes :

De la céleste rosée
La terre fertilisée,
Quand les frimas ont cessé,
Fait également éclore
Et les doux parfums de Flore,
Et les poisons de Circé.

Et il ajoute tout de suite, en finissant cette ode par un élan singulièrement lyrique :

Cieux, gardez vos eaux fécondes,
Pour le myrte aimé des dieux ;
Ne prodiguez plus vos ondes
A cet if contagieux.
Et vous, enfants des nuages,
Vents, ministres des orages,
Venez, fiers tyrans du nord,
De vos brûlantes froidures
Sécher ces feuilles impures
Dont l'ombre donne la mort.

On a pu voir dans l'analyse de ces quatre odes, malgré quelques imperfections que j'ai observées, les qualités essentielles du genre, et particulièrement l'espèce de fictions et d'épisodes qui lui con-

vient. Il n'y en a point dans l'*Ode sur la bataille de Péterwaradin:* c'est une description d'un bout à l'autre; mais elle est pleine de feu, et de la plus entraînante rapidité : la critique la plus sévère n'y pourrait presque rien reprendre. Ici le poëte entre dans son sujet dès les premiers vers, et débute par une comparaison qui sert à l'annoncer.

Ainsi le glaive fidèle
De l'ange exterminateur
Plongea dans l'ombre éternelle
Un peuple profanateur,
Quand l'Assyrien terrible
Vit, dans une nuit horrible,
Tous ses soldats égorgés,
De la fidèle Judée,
Par ses armes obsédée,
Couvrir les champs saccagés.

Où sont ces fils de la Terre,
Dont les fières légions
Devaient allumer la guerre
Au sein de nos régions?
La nuit les vit rassemblées,
Le jour les voit écoulées
Comme de faibles ruisseaux,
Qui, gonflés par quelque orage,
Viennent inonder la plage
Qui doit engloutir leurs eaux.

Cette comparaison est admirable. Il y en avait déjà une dans la première strophe; mais celle-ci est d'une tournure toute différente, et d'ailleurs l'ode, comme l'épopée, permet de multiplier cette espèce d'ornements, pourvu qu'ils soient bien placés.

Rousseau excelle dans cette partie : on voit d'ailleurs qu'il procède ici bien différemment de ce qu'il a fait dans les odes précédentes : ni préparation ni détours; il est tout de suite sur le champ de bataille, et cette vivacité brusque est parfaitement analogue au sujet.

Autant sa muse est impétueuse quand il chante une victoire, autant il sait la ralentir quand il pleure la mort du prince de Conti. C'est la différence d'un chant de triomphe à un hymne funèbre, également marquée dans le rhythme et dans le style. Au lieu de ces petits vers de trois pieds et demi qui semblent se précipiter les uns sur les autres, trois hexamètres se traînent lentement et se laissent tomber, pour ainsi dire, sur un vers qui n'est que la moitié d'un alexandrin.

Peuples dont la douleur aux larmes obstinée
De ce prince chéri déplore le trépas,
Approchez, et voyez quelle est la destinée
Des grandeurs d'ici-bas.

. . . .

Il n'est plus, et les dieux en des temps si funestes
N'ont fait que le montrer aux regards des mortels.
Soumettons-nous : allons porter ces tristes restes
Au pied de leurs autels.

Je ne pousserai pas plus loin les citations. Les odes dont j'ai parlé, qui toutes ont une marche différente, sont les plus brillantes productions du génie de Rousseau dans le genre le plus relevé, et dans

ce qu'on appelle les grands sujets. On peut y joindre l'*Ode aux princes chrétiens* :

Ce n'est donc point assez que ce peuple perfide, etc.

Il y a de belles choses dans l'*Ode sur la paix de Passarowitz* :

Les cruels oppresseurs de l'Asie indignée, etc.

dans l'*Ode au roi de Pologne*, dans l'*Ode sur la paix;* mais elles sont en total fort inférieures, et le déclin de l'auteur s'y fait apercevoir. Ce déclin est bien plus sensible dans presque toutes les odes du dernier livre. Quoique l'auteur ne fût pas fort avancé en âge, sa muse avait vieilli avant le temps. Je n'ai point parlé de l'*Ode sur la naissance du duc de Bretagne*, qui est la première de son recueil : il y a du nombre et de la tournure; mais le talent de l'auteur n'était pas mûr encore, et ce n'est guère qu'une amplification de rhétorique, un amas de froides exclamations, une imitation maladroite d'une églogue de Virgile. Il demande la lyre de Pindare, et pourquoi? Pour nous annoncer que

Les temps prédits par la sibylle
A leur terme sont parvenus :
Nous touchons au règne tranquille
Du vieux Saturne et de Janus.

. . . .

Un nouveau monde vient d'éclore.
L'univers se reforme encore
Dans les abîmes du chaos.

. . . .

Les éléments cessent leur guerre,
Les cieux ont repris leur azur.
Un feu sacré purge la terre
De tout ce qu'elle avait d'impur.
On ne craint plus l'herbe mortelle,
Et le crocodile infidèle
Du Nil ne trouble plus les eaux ;
Les lions dépouillent leur rage,
Et dans le même pâturage
Bondissent avec les troupeaux.

Toute cette mythologie de l'âge d'or est très-déplacée et très-voisine du ridicule. La poésie peut dans tous les temps fouiller la mine, quoiqu'un peu épuisée, des fables de l'antiquité; mais pour donner cours à cette vieille monnaie, il faut la refrapper à notre coin. Il faut surtout se servir de la fable de manière à ne pas choquer la raison ; et l'on sent bien que la naissance d'un duc de Bretagne ne pouvait, en aucun sens, *reformer l'univers dans les abîmes du chaos*, ne faisait rien aux crocodiles du Nil, et ne pouvait pas familiariser les lions avec les troupeaux : c'est de la poésie d'écolier, et Rousseau est depuis devenu un maître.

L'ode est susceptible de tous les sujets. Il y en a d'héroïques, et ce sont celles dont je viens de faire mention : il y en a de morales, de badines, de galantes, de bachiques, etc. Horace surtout a fait prendre à l'ode tous les tons, et Rousseau en a essayé plusieurs. La plus célèbre de ses pièces morales est l'*Ode à la Fortune :* il y a de belles strophes, mais la marche en est trop didactique. Le fond de l'ouvrage n'est qu'un lieu commun, chargé

de déclamations, et même d'idées fausses. On la fait apprendre aux jeunes gens dans presque toutes les maisons d'éducation; elle est très-propre à leur former l'oreille à l'harmonie : il y en a beaucoup dans cette ode; mais on ne ferait pas mal de prémunir leur jugement contre ce qu'il y a de mal pensé, et même d'avertir leur goût sur ce que la versification a de défectueux.

Fortune, dont la main couronne
Les forfaits les plus inouïs,
Du faux éclat qui t'environne
Serons-nous toujours éblouis?
Jusques à quand, trompeuse idole,
D'un culte honteux et frivole
Honorerons-nous tes autels?
Verra-t-on toujours tes caprices
consacrés par les sacrifices
Et par l'hommage des mortels?

Le peuple, dans ton moindre ouvrage,
Adorant la prospérité,
Te nomme grandeur de courage,
Valeur, prudence, fermeté.
Du titre de vertu suprême
Il dépouille la vertu même
Pour le vice que tu chéris,
Et toujours ses fausses maximes
Érigent en héros sublimes
Tes plus coupables favoris.

Mais, de quelque superbe titre
Dont ces héros soient revêtus,
Prenons la raison pour arbitre,
Et cherchons en eux leurs vertus.
Je n'y trouve qu'extravagance,

Faiblesse, injustice, arrogance,
Trahisons, fureurs, cruautés:
Étrange vertu, qui se forme
Souvent de l'assemblage énorme
Des vices les plus détestés!

D'abord ces trois strophes ne sont-elles pas trop méthodiquement raisonnées; et Rousseau, qui reprochait à Lamothe *ses odes par articles*, ne l'a-t-il pas un peu imité en cet endroit? *De quelque superbes titres qu'ils soient revêtus*, *prenons la raison pour arbitre*, *et cherchons*, etc., ne sont-ce pas là toutes les formules de la discussion en prose? Une ode, quelle qu'elle soit, doit-elle procéder comme un traité de morale? Otez les rimes, qu'y a-t-il d'ailleurs qui ressemble à la poésie? Un défaut plus grand, c'est que ces trois strophes redisent trop prolixement la même chose : ce sont des pensées communes délayées en vers faibles. Enfin, si l'on examine de près le style, on y trouvera des fautes d'autant moins pardonnables, que les vers doivent être plus sévèrement soignés dans une pièce de peu d'étendue, et dans un genre où l'on ne saurait être trop poëte. Qu'est-ce qu'*un culte frivole?* Cela ne peut vouloir dire qu'un culte sans conséquence; car ce qui est frivole est l'opposé de ce qui est sérieux, important, réfléchi; et le culte qu'on rend à la Fortune n'est-il pas malheureusement trop réel? n'est-il pas très-suivi, très-médité? n'a-t-il pas les suites les plus sérieuses? Il n'est donc rien moins que *frivole*. *Jusques à quand honorerons-nous* est une suite de sons désagréables. *Du titre de vertu*

suprême : suprême est là pour la rime et contre le sens. Comment *dépouille-t-on la vertu du titre de vertu suprême?* Il faudrait pour cela que la *vertu* fût nécessairement *la vertu suprême*, et cela n'est pas : il y a des degrés dans la vertu comme dans le vice. *Extravagance, faiblesse, injustice, arrogance, trahisons, fureurs, cruautés* : trois vers qui ne sont qu'un assemblage de substantifs ne sont pas d'une élégance lyrique. *Étrange vertu qui se forme souvent : souvent* est rejeté d'un vers à l'autre contre les règles de la construction poétique : de plus, il forme une espèce de contradiction. Peut-on dire qu'une vertu où l'on *ne trouve que trahisons, fureurs*, etc., est *souvent un assemblage de vices?* Elle l'est toujours, et nécessairement.

Apprends que la seule sagesse
Peut faire des *héros parfaits*.

La sagesse ne fait point des *héros*, et qu'est-ce qu'un *héros parfait?* Toutes ces idées-là manquent de justesse. Les trois strophes suivantes sont fort belles, si l'on excepte le rapprochement d'Alexandre et d'Attila, qu'il ne fallait pas mettre sur la même ligne.

Quoi! Rome et l'Italie en cendre
Me feront honorer Sylla?
J'admirerai dans Alexandre
Ce que j'abhorre en Attila?
J'appellerai vertu guerrière
Une vaillance meurtrière
Qui dans mon sang trempe ses mains?
Et je pourrai forcer ma bouche

A louer un héros farouche
Né pour le malheur des humains?

Quels traits me présentent vos fastes,
Impitoyables conquérants?
Des vœux outrés, des projets vastes,
Des rois vaincus par des tyrans;
Des murs que la flamme ravage;
Des vainqueurs fumants de carnage,
Un peuple au fer abandonné;
Des mères pâles et sanglantes,
Arrachant leurs filles tremblantes
Des bras d'un soldat effréné.

Juges insensés que nous sommes,
Nous admirons de tels exploits.
Est-ce donc le malheur des hommes
Qui fait la vertu des grands rois?
Leur gloire, féconde en ruines,
Sans le meurtre et sans les rapines
Ne saurait-elle subsister?
Images des dieux sur la terre,
Est-ce par des coups de tonnerre
Que leur grandeur doit éclater?

Voilà du feu, du mouvement, des images : nous avons retrouvé l'ode. Je ne prétends pas que tout doive être de la même force : mais rien ne doit s'écarter du genre ni tomber trop au-dessous. Ici du moins la poésie est sans reproche; mais la raison peut-elle approuver que l'on ne mette aucune différence entre Alexandre et Attila? Est-il possible, quand on a lu l'histoire avec quelque attention, de les regarder du même œil? Le poëte, quand il veut être moraliste, n'est-il pas obligé d'être juste et raisonnable? Certes, l'ambition d'Alexandre n'est

pas un modèle de sagesse; mais on a déjà observé que jamais conquérant n'eut des motifs plus légitimes, et n'usa de sa fortune avec plus de grandeur. *J'abhorre dans Attila* un dévastateur qui ne conquérait que pour détruire, qui depuis les Palus-Méotides jusqu'aux Alpes marcha sur des ruines, dans des torrents de sang et à la lueur des villes incendiées; un aventurier insolent qui traînait des rois à sa suite, pour en faire les jouets de sa férocité brutale. Un homme qui se fait gloire du titre de *fléau de Dieu* doit être l'horreur du monde. Mais *j'admire* dans le jeune Alexandre un guerrier qui, chargé à vingt ans de la juste vengeance des Grecs, si souvent en proie aux invasions des Perses, traverse en triomphateur l'empire du grand roi, depuis l'Hellespont jusqu'à l'Indus, renverse tout ce qui veut l'arrêter, et pardonne à tout ce qui se soumet; ne doit ses victoires qu'à une fermeté d'âme qui résiste à l'ivresse du succès, comme elle fait tête aux dangers; entretient la discipline dans une armée riche des dépouilles du monde, respecte, dans l'âge des passions, les plus belles femmes de l'Asie, ses captives, et se fait chérir de la famille du monarque vaincu, au point de leur coûter des larmes à sa mort. *J'admire* un vainqueur qui joint les vues de la politique à la rapidité des conquêtes, fonde de tous côtés des villes florissantes, établit partout des communications et des barrières, aperçoit vers les bouches du Nil la place que la nature avait marquée pour être le centre du commerce des trois parties du monde; ouvre dans Alexandrie une source

de richesses dont tant de siècles n'ont pu tarir le cours, et qu'aujourd'hui même la barbarie ottomane n'a pu fermer entièrement. Aussi le nom d'Alexandre, que tant de monuments ont consacré, est-il en vénération dans toute l'Asie; et qu'est-il resté d'Attila, qui n'est connu que dans notre Europe? Rien que le nom d'un brigand fameux.

Je suis fâché qu'Alexandre, qui fut tel que je viens de le peindre, du moins jusqu'au moment où l'orgueil de la prospérité l'égara, ait été si mal avec nos poëtes, que Boileau l'ait voulu mettre aux Petites-Maisons, et que Rousseau le confonde avec Attila.

Rousseau, pour rabaisser Alexandre, a recours à une supposition qui ne signifie rien :

Vous, chez qui la guerrière audace
Tient lieu de toutes les vertus,
Concevez Socrate à la place
Du fier meurtrier de Clitus :
Vous verrez un roi respectable,
Humain, généreux, équitable,
Un roi digne de vos autels;
Mais, à la place de Socrate,
Le fameux vainqueur de l'Euphrate
Sera le dernier des mortels.

Mais d'abord, faut-il mettre un homme hors de sa place pour le bien juger? Fallait-il que Turenne et Condé, pour être grands, se trouvassent à la place du chancelier de l'Hôpital ou du philosophe Charron? Est-il bien vrai d'ailleurs qu'Alexandre, à la place de Socrate, eût été *le dernier des mortels?* Rien n'a tant illustré Socrate que sa mort.

Est-il bien sûr qu'Alexandre n'eût pas su mourir comme lui? Socrate prêchait la morale; Alexandre n'en a-t-il pas quelquefois donné les plus beaux exemples? Il est même très-difficile de deviner le sens de l'hypothèse de Rousseau. *Concevez Alexandre à la place de Socrate* : mais comment? Est-ce Alexandre avec son caractère, transporté dans telle ou telle circonstance de la vie de Socrate? Est-ce Alexandre chargé de la destinée entière de Socrate, et obligé de n'être que philosophe? Eh bien! Alexandre, conservant son caractère, aurait voulu être le premier des philosophes, comme il a voulu être le premier des rois. Pourquoi aurait-il été *le dernier des mortels?*

Mais je veux que dans les alarmes
Réside le solide honneur :
Quel vainqueur ne doit qu'à ses armes
Ses triomphes et son bonheur?
Tel qu'on nous vante dans l'histoire,
Doit peut-être toute sa gloire
A la honte de son rival.
L'inexpérience indocile
Du compagnon de Paul Émile
Fit tout le succès d'Annibal.

Que veut dire *le solide honneur* qui *réside dans les alarmes?* Ce n'est pas là exprimer sa pensée. Celle de Rousseau était sûrement : « Je veux que » l'honneur consiste à braver les dangers, à triom- » pher dans un champ de bataille; » mais il ne l'a pas rendue. Il n'est pas ici plus juste pour Annibal que pour Alexandre : il n'est pas vrai qu'An-

nibal *doive toute sa gloire à la honte* de Varron. Il profita de ses fautes, et c'est une partie du talent militaire; mais Fabius, qui n'en commit point, n'eut aucun avantage sur lui, et il battit Marcellus, qui en savait plus que Varron. Seize ans de séjour dans un pays ennemi, où il tirait presque toutes ses ressources de lui-même, et le seul projet de sa marche vers l'Italie, depuis Sagonte jusqu'à Rome, à travers les Pyrénées, les Alpes et l'Apennin; cette seule idée, exécutée avec tant de succès, est d'une grande tête, et prouve un autre talent que celui de battre de mauvais généraux. Annibal est apprécié depuis long-temps par les juges de l'art autrement que par Rousseau.

Héros cruels et sanguinaires,
Cessez de vous enorgueillir
De ces lauriers *imaginaires*
Que Bellone vous fit cueillir.

Il me semble qu'ici l'expression ne rend pas l'idée du poëte : les lauriers de la victoire ne sont point *imaginaires*: il peut y avoir et il y a en effet une autre gloire bien préférable : la gloire de Cicéron sauvant sa patrie valait mieux aux yeux de la raison que tous les lauriers de César; mais la raison elle-même ne les trouve pas *imaginaires*. Ce qui suit vaut beaucoup mieux.

En vain le destructeur rapide
De Marc-Antoine et de Lépide
Remplissait l'univers d'horreurs :

Il n'eût point eu le nom d'Auguste,
Sans cet empire heureux et juste
Qui fit oublier ses fureurs.

Montrez-nous, guerriers magnanimes,
Votre vertu dans tout son jour.
Voyons comment vos cœurs sublimes
Du sort soutiendront le retour.
Tant que sa faveur vous seconde,
Vous êtes les maîtres du monde,
Votre gloire nous éblouit :
Mais, au moindre revers funeste,
Le masque tombe, l'homme reste,
Et le héros s'évanouit.

Il n'y a ici qu'à louer, et je n'insisterai point sur le mot *funeste*, qui est mis évidemment pour remplir le vers; car en prose on dirait : *Au moindre revers le masque tombe*. Mais ce sont là de ces légères imperfections rachetées par les beautés qui les entourent, et inévitables dans notre versification, si difficile et si peu maniable. Je ne réprouve que ce qui blesse ouvertement le bon sens, l'oreille ou le goût, et ce qui par conséquent ne doit pas rester, surtout quand on n'a que des vers à faire.

Je crois que l'*Ode à la Fortune* aurait mieux fini par la strophe que je viens de citer : celles qui la suivent ne la valent pas.

L'ode que Rousseau adresse à M. d'Ussé, en forme de consolation, et qui roule sur les vicissitudes de la vie humaine, finit par deux strophes charmantes.

Pourquoi d'une plainte importune
Fatiguer vainement les airs?

Aux jeux cruels de la Fortune
Tout est soumis dans l'univers.
Jupiter fit l'homme semblable
A ces deux jumeaux que la Fable
Plaça jadis au rang des dieux;
Couple de déités bizarre,
Tantôt habitants du Ténare,
Et tantôt citoyens des cieux.

Ainsi de douceurs en supplices,
Elle nous promène à son gré.
Le seul remède à ses caprices,
C'est de s'y tenir préparé;
De la voir du même visage
Qu'une courtisane volage,
Indigne de nos moindres soins,
Qui nous trahit par imprudence,
Et qui revient par inconstance,
Lorsque nous y pensons le moins.

On désirerait de retrouver plus souvent dans les odes de Rousseau cet agrément et cette facilité. C'est le mérite de son *Ode à une Veuve*, des stances à l'abbé de Chaulieu, et de quelques-unes de celles qu'il fit pour l'abbé Courtin. Dans ces dernières, il maltraite un peu trop Épictète. Il ne voit dans son Manuel de philosophie que l'*esclave d'Épaphrodite*. Il me semble que rien ne sent moins l'esclave que cet ouvrage, qui n'a d'autre défaut que de porter trop haut les forces morales de l'homme.

J'y trouve un consolateur
Plus affligé que moi-même.

Non, Épictète n'est pas *affligé*, et l'on sait que

sa conduite fut aussi ferme que sa doctrine. Mais il défend à l'homme de s'affliger jamais, et c'est à peu près comme s'il lui défendait d'être malade.

Rousseau traite encore plus mal Brutus.

Toujours ces sages hagards,
Maigres, hideux et blafards,
Sont souillés de quelque *opprobre*,
Et du premier des Césars
L'assassin fut homme *sobre*.

C'est abuser d'un mot de César qui était fort juste. Il ne craignait, disait-il, que les gens d'un aspect sombre et d'un visage austère : il avait raison. Cet extérieur est la marque d'un caractère capable de résolutions fortes et inébranlables, tel qu'était celui de Brutus. Mais il ne faut pas dire, même en prêchant le plaisir, que l'austérité est toujours *souillée de quelque opprobre*. Ce n'est pas d'ailleurs une chose convenue, que l'action de Brutus ait souillé sa mémoire. C'est encore aujourd'hui un problème que l'on ne décide guère que suivant les rapports de l'opinion avec le gouvernement. En bonne morale, et dans les principes de notre religion, l'assassinat n'est jamais permis : dans les anciennes républiques, l'opinion avait consacré le meurtre des tyrans, et c'est au moins une excuse pour Brutus, dont l'action, dirigée par les maximes romaines, fut illégitime, mais ne fut pas *un opprobre*.

La strophe qui suit choque étrangement le rapport qui doit toujours se trouver entre des idées

qui tendent à la même proposition. L'auteur, qui vient de parler de Brutus, continue ainsi :

Dieu bénisse nos dévots :
Leur âme est vraiment loyale ;
Mais jadis les grands pivots
De la ligue antiroyale,
Les Lincestres, les Aubris,
Qui contre les deux Henris
Prêchaient tant la populace,
S'occupaient peu des écrits
D'Anacréon et d'Horace.

Ce rapprochement n'est pas tolérable. Que peut-il y avoir de commun entre Brutus et le curé de Saint-Côme, prédicateur de la ligue? Il est impossible de saisir la pensée du poëte, ni d'apercevoir aucune liaison entre cette strophe et la précédente, quoique dans toutes les deux il veuille établir la même chose. Il y a une logique naturelle dont il ne faut jamais s'écarter dans quelque sujet que ce soit, à plus forte raison dans des stances morales.

On peut compter parmi les meilleures de ce genre l'*Ode à M. de La Fare*, sur le contraste de l'homme civil et de l'homme sauvage. C'est encore un lieu commun, il est vrai; mais le style est en général d'une précision énergique, malgré quelques faiblesses; et si les idées ne sont pas toujours exactement vraies pour la raison qui considère les objets sous toutes les faces, elles le sont assez pour la poésie, qui peut, comme l'éloquence, ne les présenter que sous un seul aspect.

Ses *Cantates* sont des morceaux achevés : c'est un genre de poésie dont il a fait présent à notre langue, et dans lequel il n'a ni modèle ni imitateur. C'est là qu'il paraît avoir eu le plus de souplesse et de flexibilité : il sait choisir ses sujets, les diversifier et les remplir : ce sont des morceaux peu étendus, mais finis. Le récit est toujours poétique, les couplets sont toujours élégants, quelquefois même gracieux. Plusieurs de ces poésies, qu'on peut appeler galantes, sont de nature à être comparées aux vers lyriques de Quinault. Rousseau a moins de sentiment et de délicatesse, mais sa versification est bien plus soutenue et bien plus forte, La *Cantate de Circé* est un morceau à part; elle a toute la richesse et l'élévation de ses plus belles odes, avec plus de variété : c'est un des chefs-d'œuvre de la poésie française. La course du poëte n'est pas longue; mais il la fourni d'un élan qui rappelle celui des chevaux de Neptune, dont Homère a dit qu'en trois pas ils atteignaient aux bornes du monde.

On sait combien Rousseau a excellé dans l'épigramme. Tout homme d'esprit peut en faire une bonne; mais en faire un si grand nombre sur tous les sujets, et les faire si bien, est l'ouvrage d'un talent particulier. Ce talent consiste principalement dans la tournure concise et piquante de chaque vers; car le mot de l'épigramme est souvent d'emprunt. Il en a peu de mauvaises, et on les trouve parmi celles qui roulent sur l'amour ou la galanterie, quoiqu'il en ait de très-bonnes,

même de cette espèce. Ses épigrammes satiriques ou licencieuses sont parfaites; et quoique dans ces dernières on puisse réussir à bien peu de frais, celles de Rousseau font voir qu'il y a dans les plus petites choses un degré qu'il est rare d'atteindre, ou du moins d'atteindre si souvent; car une saillie de débauche, quelque heureuse qu'elle soit, n'est pas un effort d'esprit. Nous avons des couplets sur ce ton, du temps de la Fronde, dont les auteurs ne sont pas même connus; et l'on ne sait pas beaucoup de gré à Auguste de son épigramme ordurière contre Fulvie, quoique peut-être on n'en ait jamais fait une meilleure.

Les *Épîtres* de Rousseau, dans le temps où elles parurent, furent accueillies par l'esprit de parti avec des louanges que ce même esprit a reportées depuis dans les compilations littéraires ou périodiques, et que la multitude répétait sans réflexion, mais qui toujours ont été démenties par les bons juges, dont la voix commence enfin à l'emporter. L'auteur les composa presque toutes en pays étranger : toujours plus ou moins remplies de satires directes ou indirectes contre des hommes très-connus, elles étaient reçues avidement dans une capitale toujours pleine d'hommes oisifs, inquiets, passionnés, pour qui la médisance est une espèce de besoin où il entre encore plus de désœuvrement que de malignité. Rousseau d'ailleurs, éloigné et malheureux, excitait une sorte d'intérêt qui pouvait paraître excusable : il avait beaucoup de partisans, et ses adversaires avaient beaucoup

d'ennemis. Il affectait dans la plupart de ses pièces un ton de dévotion très-propre à lui concilier tous ceux qui croyaient favoriser en lui la cause de la religion, sans songer qu'il en violait le premier précepte, et que la piété véritable n'écrit point de méchancetés. Mais quand ces petits intérêts du moment sont passés, quand on ne cherche plus dans l'ouvrage que l'ouvrage même, alors, s'il n'a pas un mérite réel, la satire non-seulement n'est plus un attrait, elle devient même un tort de plus. C'est ce qui est arrivé aux Épîtres de Rousseau, et l'on doit à la vérité de convenir qu'elles sont presque partout aussi mal pensées que mal écrites. Ce n'est pas qu'il n'y ait quelques endroits qui nous rappellent le talent du versificateur; mais qu'est-ce qu'un très-petit nombre de vers bien frappés, qui se montrent de loin en loin dans des pièces du plus mauvais goût et du plus mauvais esprit; dans des pièces surchargées de déclamations insipides ou absurdes, de vers chevillés, durs, incorrects; dans des pièces composées d'un mélange d'injures triviales, de verbiage obscur et de figures forcées? Telles sont en général les Épîtres de Rousseau : si l'on était obligé de le prouver par une lecture suivie et détaillée, la preuve irait jusqu'à l'évidence; mais l'évidence irait jusqu'à l'ennui. Je me borne à une courte analyse et à un certain nombre de citations, où tous les défauts que j'ai indiqués dominent au point qu'on pourra juger qu'ils tiennent au caractère de l'ouvrage et à la manière de l'auteur.

L'abus du marotisme est un des vices qui les défigurent. Je dis l'abus, car, employé avec choix et sobriété dans les genres qui le comportent, tels que le conte, l'épigramme, l'épître badine et tout ce qui tient au genre familier, il contribue à donner au style de la naïveté et de la précision. La Fontaine en fait usage avec succès dans ses contes, et l'a judicieusement exclus de ses fables, où la morale et la raison n'admettent point cette bigarrure, et où les animaux qu'il introduit devaient parler la même langue. Voltaire s'en est servi de même, avec ce goût exquis qui savait distinguer les nuances propres à chaque sujet. Le style marotique permet de retrancher les articles et les pronoms, comme on les retranchait au temps de Marot, ce qui donne à la phrase un tour plus vif. Il permet une espèce d'inversion qui ne va pas au style sérieux, et quelques constructions anciennes que notre langue empruntait du latin avant qu'elle eût une syntaxe régulière. Ces formes vieillies ont l'avantage de nous rappeler le premier caractère de notre langue, qui était la naïveté; et d'ailleurs, tout ce qui est ancien prend à nos yeux un air de simplicité, parce que l'élégance est moderne. Il n'est personne qui n'ait remarqué quand un étranger, homme d'esprit, parle mal notre langue et y mêle involontairement des tournures de la sienne, que son expression en reçoit quelquefois une sorte d'agrément et de vérité qui nous plaît : dans les femmes surtout, un accent étranger est bien souvent une grâce, et leurs phrases, moitié françaises, moitié étran-

gères, ont quelque chose qui leur sied fort bien, comme les enfants nous charment et nous persuadent en balbutiant leurs pensées. C'est le principe du plaisir que peut nous faire le vieux langage, quand on s'en sert à propos et avec ménagement, comme dans cette épigramme de Rousseau :

Le bon vieillard qui brûla pour Bathylle,
Par amour seul était ragaillardi ;
Aussi n'est-il de chaleur plus subtile
Pour réchauffer un vieillard engourdi.
Pour moi, qui suis dans l'ardeur du midi,
Merveille n'est que son flambeau me brûle.
Mais quand du soir viendra le crépuscule,
Temps où le cœur languit inanimé,
Du moins, Amour, fais-moi bailler cédule
D'aimer encor, même sans être aimé.

Il n'y a là de marotisme que ce qu'il en faut. *Aussi n'est-il de chaleur* est une construction très-commode pour resserrer dans la mesure du vers cette phrase qui en bon français serait plus longue, s'il fallait dire, comme dans le style soutenu, *aussi n'est-il point de chaleur plus subtile. Merveille n'est*, au lieu de dire *il n'est pas étonnant*, ou *ce n'est pas merveille*, est vif et rapide. *Fais-moi bailler cédule* est une vieille locution, mais que tout le monde entend, et qui, signifiant autrefois une obligation, un engagement, est ici d'un choix très-heureux. Il n'en est pas de même des épigrammes suivantes :

Soucis cuisants, *au partir* de Caliste,

Jà commençaient à me *supplicier*,
Quand Cupidon, qui me vit pâle et triste,
Me dit : Ami, pourquoi *te soucier?*
Lors m'envoya pour me *solacier*,
Tout son cortége et celui de sa mère, etc.

Au partir ne vaut pas mieux qu'*au départ*, et c'est parler mal sans y rien gagner. *Supplicier* est une expression désagréable, parce qu'elle ne signifie plus aujourd'hui que mener au supplice, et qu'elle rappelle l'idée d'une exécution. *Te soucier* ne se dit plus dans le sens absolu pour prendre du souci; et comme il se met encore avec un régime, *se soucier de quelque chose*, il fait un mauvais effet pour nous, qui sommes accoutumés à lui donner un sens très-faible, et qui savons qu'un amant fait beaucoup plus que *se soucier* de l'absence de sa maîtresse. C'est donc du marotisme très-déplacé, puisqu'il affaiblit le sens au lieu d'y ajouter. *Solacier* est bien pis : c'est un mot dur et rebutant, autrefois emprunté du latin, pour dire *consoler*, et qu'aujourd'hui on n'entend plus. Il ne faut ressusciter les vieux mots que quand l'oreille les adopte. Les mêmes défauts sont encore plus choquants dans cette autre épigramme, adressée à une femme qui chassait :

Quand sur Bayard, par bois ou sur montagne,
A giboyer vous prenez vos ébats,
Dieux des forêts d'abord sont en campagne,
Et vont en troupe admirer vos appas.
Amis Sylvains, ne vous y fiez pas,
Car ses regards font souvent *pires niches*

Que feu ni fer; et cœur en tels *pourchas*
Risquent du moins autant que cerfs et biches.

Pires niches est affreux à l'oreille; et peut-on comparer des *niches* au *feu* et au *fer? Pourchas* est encore plus dur qu'il n'est vieux, et c'est un des défauts du marotisme de Rousseau, de choisir très-mal les vieux mots qu'il veut rajeunir: ceux que leur dureté a fait tomber en désuétude ne peuvent jamais renaître.

J'ai pris ces exemples dans les épigrammes, parce qu'elles admettent le style marotique. L'épître sérieuse et morale en est bien moins susceptible, et il gâte souvent celles de Rousseau.

Comte, pour qui, *terminant tous délais,*
Avec vertu fortune a fait la paix,
Jaçoit qu'en vous gloire et haute naissance
Soit alliée à titres et puissance;
Que de splendeurs et d'honneurs mérités
Votre maison *luise* de tous côtés,
Si toutefois ne sont-ce ces bluettes
Qui vous ont mis en l'estime où vous êtes, etc.

Il est clair que le marotisme, bien loin de donner aucun relief à ces vers, les rend maussades et ridicules: d'abord parce qu'il est étranger au fond des idées, qui est très-sérieux; ensuite parce qu'il est employé sans choix et sans goût. Je ne m'arrête pas au premier vers, *terminant tous délais,* qui est évidemment une cheville; mais dans le second la suppression des articles,

Avec vertu fortune a fait la paix,

est antiharmonique. *Jaçoit* pour *quoique* ne s'entend plus, et sûrement ne vaut pas mieux ; et il convient de ne parler la langue du quinzième siècle que de manière à être entendu du nôtre. Une maison qui *luit de splendeurs* ne vaut rien dans aucun temps. *Si toutefois ne sont-ce* est très-dur. A quoi donc sert ici le langage de Marot?

> Ce n'est le tout ; car *en chant* harmonique
> Non moins primez qu'en rime poétique ;
> *Et s'avez lôs* de bon *poétiqueur,*
> Aussi l'avez de bon *harmoniqueur.*

S'avez pour *si vous avez* est barbare. La particule *si* ne peut s'élider dans notre langue sans dénaturer le mot auquel elle se joindrait, et sans dérouter entièrement l'oreille. *Car en chant* fait mal à entendre. *Poétiqueur, harmoniqueur,* quel jargon! On trouve un peu après des mortels de vertus *réfulgents,* pour des mortels brillants de vertus : c'est parler latin en français. *Serait-ce point Apollon Delphien?* Ce n'est pas là imiter Marot : c'est ressusciter Ronsard.

Il est vrai que le vers de cinq pieds, qui a pour ainsi dire une allure familière, semble se prêter plus que tout autre au style marotique, et d'autant plus que c'était le vers que Marot employait le plus volontiers; mais, encore une fois, tout dépend de l'usage qu'on en fait. Voltaire, dans *le Temple de l'Amitié*, dont le ton est moitié gai, moitié sérieux, a tiré un grand parti d'une inversion marotique.

Un riche abbé, prélat à l'œil lubrique,
Au menton triple, au col apoplectique,
Porc engraissé des dîmes de Sion,
Oppressé *fut* d'une indigestion.

S'il eût mis *fut oppressé*, l'effet du vers était perdu. *Oppressé fut* marque l'étouffement avec l'hémistiche, et frappe le coup de l'apoplexie. C'est là se servir habilement des licences du genre : mais quand Rousseau, dans son *Épître à Marot*, lui dit :

Mon nom par vous est *encore connu*,
Dont bien et mal m'est ensemble advenu :
Bien, *par trouver* l'art de m'être fait lire ;
Mal, *par avoir* des sots *excité l'ire*, etc. ;

ces constructions marotiques ne font que des vers horriblement durs, et ce n'est pas là une trouvaille. Quand il dit dans la même pièce :

Tout beau, l'ami, ceci passe sottise,
Me direz-vous, et ta plume baptise
De noms trop doux gens de tel *acabit* ;
Ce sont trop bien *maroufles que Dieu fit*.
Maroufles soit : je ne veux vous dédire, etc.
. . . .
Car de quels noms plus doux et plus *musqués*
Puis-je appeler tant d'esprits *disloqués ?*...
Et si parfois on vous dit qu'un vaurien
A de l'esprit, examinez-le bien,
Vous trouverez qu'il n'en a que *le casque*, etc.
. . . .
Je m'en rapporte à tout lecteur *bénin ;*
Et gens sensés craindront plus le venin

D'un fade auteur qui dans ses vers en prose
A tous venants distille *son eau rose*,
Toujours de *sucre et d'anis saupoudré*.
Fiez-vous-y : ce rimeur *si sucré*
Devient amer quand le cerveau lui tinte,
Plus qu'*aloès ni jus de coloquinte*, etc. ;

cet amas d'expressions basses, grossières, bizarres, n'a rien de marotique, et n'est autre chose que l'absence totale de l'esprit et du goût. Cette *Épître à Marot* est pourtant une de celles où il y a quelques bons endroits, quoiqu'elle soit fondée tout entière sur ce principe très-faux, qu'un sot ne peut pas être honnête homme, et qu'un malhonnête homme ne peut pas avoir de l'esprit. Le contraire est tellement prouvé par l'expérience, que ce paradoxe ne mérite pas de réfutation. L'*Épître au comte de Bonneval* est très-mauvaise de tout point : l'*Épître à Rollin* ne vaut guère mieux. Dans ce qu'il y a de raisonnable sur l'utilité des ennemis, l'auteur ne fait que noyer, dans un style traînant et diffus, ce qu'a dit Boileau sur le même sujet dans un très-petit nombre de très-bons vers de l'*Épître à Racine ;* tout le reste est un froid et ennuyeux sermon. Le principe si connu de la réunion de l'utile à l'agréable dans les écrits, l'*utile dulci* d'Horace, peut-il être plus misérablement délayé que dans ce morceau ?

Tout écrivain vulgaire ou *non commun*
N'a proprement *que de deux objets l'un*,
Ou d'éclairer par un travail utile,
Ou d'attacher par l'agrément du style ;

Car sans cela, quel auteur, quel écrit
Peut, *par les yeux, percer jusqu'à l'esprit?*
Mais cet esprit *lui-même* en tant d'étages
Se subdivise à *l'égard des ouvrages*,
Que du public tel charme la moitié,
Qui très-souvent à l'autre fait pitié.
Du sénateur la gravité s'offense
D'un agrément *dépourvu de substance.*
Le courtisan *se trouve* effarouché
D'un sérieux d'agrément *détaché.*
Tous les lecteurs ont leurs goûts, leurs *manies*,
Quel auteur donc peut *fixer leurs génies?*
Celui-là seul qui, formant le projet
De réunir et l'un et l'autre objet,
Sait rendre à tous *l'utile délectable,*
Et l'attrayant utile et profitable.
Voilà *le centre et l'immuable point*
Où toute ligne aboutit et se joint.
Or ce grand but, ce *point mathématique*,
C'est le vrai seul, le vrai qui nous l'indique.
Tout hors de lui n'est que *futilité*,
Et tout en lui devient *sublimité*, etc.

Il n'est pas nécessaire d'appuyer sur toutes les fautes de ces vers, les termes impropres, les contre-sens, les platitudes; elles sautent aux yeux. S'agit-il de la renommée, ce n'est plus cette belle peinture que nous avons admirée dans l'*Ode au prince Eugène:* nous en sommes bien loin.

Fantôme errant qui, nourri *par* le bruit,
Fuit qui le cherche, et cherche qui le fuit,
Mais qui, du sort *enfant illégitime*,
Et quelquefois *misérable victime*,
N'est rien en lui qu'un être mensonger,
Une ombre vaine, *accident* passager,

Qui suit le corps, bien souvent le précède,
Et plus souvent l'accourcit ou l'excède.

Cherchez du sens dans ce plat amphigouri. Veut-il parler des calomniateurs :

Le danger de se voir insulté
N'est pas restreint à la difficulté
De réfuter les fables *romancières*
De ces *fripiers* d'impostures grossières,
Dont *le venin, non moins fade qu'amer,*
Se fait vomir comme l'eau de la mer.
Il est aisé d'arrêter *leurs vacarmes,*
Et de les vaincre avec leurs propres armes.

Je n'insiste pas sur l'incohérence des figures, sur des *fripiers* qui ont du *venin* et dont on *arrête les vacarmes ;* mais quel contre-sens dans le dernier vers!

Et de les vaincre avec leurs propres armes.

A coup sûr il ne veut pas dire qu'*il est aisé de les vaincre* par l'imposture et la calomnie, qui sont *leurs armes ;* et pourtant il le dit formellement. Quelle bévue plus impardonnable que de dire le contraire de ce qu'on veut dire, et de tomber, sans y prendre garde, dans le sens le plus odieux et le plus absurde! On a cité dans quelques livres les vers sur l'histoire, qui sont en effet ce qu'il y a de plus passable, mais qui ne sont pas exempts de fautes.

C'est un théâtre, un spectacle nouveau,
Où tous les morts, sortant de leur tombeau,
Viennent encor sur une scène *illustre*

Se présenter à nous dans leur vrai *lustre*,
Et du public dépouillé d'intérêt,
Humbles acteurs, attendre leur arrêt.
Là, retraçant leurs faiblesses passées,
Leurs actions, leurs discours, leurs pensées,
A chaque état ils reviennent dicter
Ce qu'il faut fuir, ce qu'il faut imiter,
Ce que chacun, *suivant ce qu'il peut être*,
Doit pratiquer, voir, entendre, connaître.

Les deux derniers vers sont bien tristement prosaïques. On n'entend pas trop l'épithète d'*illustre*, qui caractérise trop vaguement *la scène* de l'histoire. *Dans leur vrai lustre* est encore moins juste, car beaucoup des *acteurs* de l'histoire n'ont aucune espèce de *lustre*. Mais enfin ces vers, en total, sont raisonnables, et cela est rare dans les Épîtres de Rousseau. Celle qui s'adresse à Racine le fils est une espèce d'homélie extrêmement faible de diction et de pensées; on y a distingué cependant le morceau suivant, où il y a de la poésie et de la vérité :

Mais dans ce siècle *à la révolte ouvert* [1],
L'impiété marche à front découvert;
Rien ne l'étonne, et le crime rebelle
N'a point d'appui plus intrépide qu'elle.
Sous ses drapeaux, sous ses fiers étendarts,
L'œil assuré, courent de toutes parts
Ces légions, ces bruyantes armées
D'esprits subtils, d'ingénieux pygmées,
Qui sur des monts d'arguments entassés,
Contre le ciel burlesquement haussés,

[1] Expression impropre.

De jour en jour, superbes Encelades,
Vont redoublant leurs folles escalades,
Jusques au sein de la Divinité
Portent la guerre avec impunité,
Viendront bientôt, sans scrupule et sans honte,
De ses arrêts lui faire rendre compte;
Et déjà même, arbitre de sa loi,
Tiennent en main, pour écraser la foi,
De leur raison les foudres toutes prêtes :
Y pensez-vous, insensés que vous êtes, etc.

Ces métaphores sont justes et soutenues.

L'*Epître à Thalie*, sur ce qu'on nomme *le comique larmoyant*, qui commençait alors à être en vogue, contient d'assez bons principes, mais souvent fort mal exprimés. Toute la première moitié est très-mauvaise : le portrait de la vraie comédie, telle qu'elle est dans Molière, est entièrement calqué sur celui qu'en a fait Boileau dans *l'Art poétique*, et la copie est bien inférieure à l'original; remarque qu'on peut faire dans tous les endroits où Rousseau a voulu imiter celui qu'il appelait son maître. Boileau surtout avait toujours le mot propre, parce qu'il était sûr de sa pensée.

Ce que l'on conçoit bien s'exprime clairement.

S'il eût voulu dire que la comédie ne doit guère présenter des modèles de perfection morale, il n'eût point dit :

L'art n'est point fait pour tracer des modèles;

car il aurait dit le contraire de la vérité et de sa

pensée. Mais il aurait applaudi à ces vers très-sensés sur le style recherché :

Car tout novice, en disant ce qu'il faut,
Ne croit jamais s'élever assez haut.
C'est en disant ce qu'il ne faut pas dire
Qu'il s'éblouit, se délecte et s'admire,
Dans ses écarts non moins présomptueux
Qu'un indigent superbe et fastueux,
Qui, se laissant manquer du nécessaire,
Du superflu fait son unique affaire,

L'*Épître à madame d'Ussé*, sur l'amour platonique, n'est qu'un verbiage alambiqué, souvent même inintelligible, et dont rien ne rachète l'ennui. Enfin, sur quatorze épîtres, il n'y en a que quatre où les défauts soient du moins balancés par un certain nombre de morceaux bien écrits : ce sont celles que l'auteur adresse *aux Muses*, *au comte du Luc*, *au baron de Breteuil* et *au P. Brumoy*. La première est une imitation de la satire neuvième de Boileau, et l'intervalle est immense entre les deux pièces. Celle de Rousseau offre pourtant des endroits qui lui font honneur; tel est celui-ci :

Tout vrai poëte est semblable à l'abeille :
C'est pour nous seuls que l'aurore l'éveille,
Et qu'elle amasse, au milieu des chaleurs,
Ce miel si doux tiré du suc des fleurs.
Mais la nature, au moment qu'on l'offense,
Lui fit présent d'un dard pour sa défense,
D'un aiguillon qui, prompt à la venger,
Cuit plus d'un jour à qui l'ose outrager.

Tel encore cet adieu aux Muses :

Muses, gardez vos faveurs pour quelque autre,
Ne perdons plus ni mon temps ni le vôtre
Dans ces débats où nous nous égayons :
Tenez, voilà vos pinceaux, vos crayons :
Reprenez tout : j'abandonne sans peine
Votre Hélicon, vos bois, votre Hippocrène,
Vos vains lauriers d'épine enveloppés,
Et que la foudre a si souvent frappés.
Car aussi bien quel est le grand salaire
D'un écrivain au-dessus du vulgaire?
Quel fruit revient aux plus rares esprits
De tant de soins à polir leurs écrits,
A rejeter les beautés hors de place,
Mettre [1] d'accord la force avec la grâce,
Trouver aux mots leur véritable tour,
D'un double sens démêler le faux jour,
Fuir les longueurs, éviter les redites,
Bannir enfin tous ces mots parasites
Qui, malgré vous dans le style glissés,
Rentrent toujours, quoique toujours chassés?
Quel est le prix d'une étude si dure?
Le plus souvent une injuste censure,
Ou tout au plus quelque léger regard
D'un courtisan qui vous loue au hasard,
Et qui peut-être avec plus d'énergie
S'en va prôner quelque fade élégie.
Et quel honneur peut espérer de moins
Un écrivain libre de tous ces soins,
Que rien n'arrête, et qui, sûr de se plaire,
Fait sans travail tous les vers qu'il veut faire?

[1] L'exactitude grammaticale veut que l'on répète la préposition *à* *mettre*, et nous avons déjà vu la même licence. Je la crois autorisée en poésie quand elle ne rend la construction ni dure ni obscure.

Il est bien vrai qu'à l'oubli condamnés,
Ses vers souvent sont des enfants morts-nés;
Mais chacun l'aime, et nul ne s'en défie;
A ses talents aucun ne porte envie.
Il a sa place entre les beaux esprits,
Fait des chansons, des bouquets pour Iris,
Quelquefois même aux bons mots s'abandonne,
Mais doucement, et sans blesser personne,
Toujours discret et toujours bien disant,
Et, sur le tout, aux belles complaisant.
Que si jamais, pour faire une œuvre en forme,
Sur l'Hélicon Phébus permet qu'il dorme,
Voilà d'abord tous ses chers confidents,
De son mérite admirateurs ardents,
Qui, *par cantons* répandus dans la ville,
Pour l'élever dégraderont Virgile;
Car il n'est point d'auteur si désolé,
Qui dans Paris n'ait un parti zélé.
Tout se débite : *Un sot*, dit la satire,
Trouve toujours un plus sot qui l'admire.

La plupart de ces idées sont dans ce même Despréaux qu'il vient de citer; mais le style est celui du genre; il a de la facilité et de la verve satirique. C'est la seule espèce de verve qui l'anime quelquefois dans ses Épîtres : il ne faut guère y chercher autre chose. Il y en a une qui roule sur un sujet que Voltaire a traité, *sur la Calomnie :* celle de Voltaire est adressée à madame du Châtelet; celle de Rousseau au comte du Luc. Cette dernière ne peut pas soutenir la comparaison, quoiqu'il y ait des parties bien traitées. Le faux esprit s'y montre de temps en temps comme dans les autres.

Le zèle que Rousseau fait souvent paraître en

faveur de la religion, et qui n'est pas assez éclairé pour être fort édifiant, revient encore dans l'*Épître au baron de Breteüil*, et c'est malheureusement ce qu'elle a de plus mauvais. Il se tire mieux des morceaux dont l'intention est satirique; et celui-ci, dirigé contre Lamothe, est un de ceux qu'il a le mieux écrits.

J'ai vu le temps, mais, Dieu merci, tout passe,
Que Calliope, au sommet du Parnasse,
Chaperonnée en burlesque docteur,
Ne savait plus qu'étourdir l'auditeur
D'un vain ramas de sentences usées,
Qui, de l'Olympe excitant les nausées,
Faisaient souvent, en dépit de ses sœurs,
Transir de froid jusqu'aux applaudisseurs.
Nous avons vu, presque durant deux lustres,
Le Pinde en proie à de petits illustres
Qui, traduisant Sénèque en madrigaux,
Et rebattant des sons toujours égaux,
Fous de sang-froid, s'écriaient : Je m'égare,
Pardon, messieurs, j'imite trop Pindare;
Et suppliaient le lecteur morfondu
De faire grâce à leur feu prétendu.
Comme eux alors apprenti philosophe,
Sur le papier nivelant chaque strophe,
J'aurais bien pu du bonnet doctoral
Embéguiner mon Apollon moral,
Et rassembler sous quelques jolis titres
Mes froids dizains rédigés en chapitres;
Puis, grain à grain tous mes vers enfilés,
Bien arrondis et bien intitulés,
Faire servir votre nom d'épisode,
Et vous offrir sous le pompeux nom d'ode,

A la faveur d'un éloge apprêté,
De mes sermons l'ennuyeuse beauté.
Mais mon génie a toujours, je l'avoue,
Fui ce faux air dont le bourgeois s'engoue,
Et ne sait point, prêcheur fastidieux,
D'un sot lecteur éblouissant les yeux,
Analyser une vérité fade
Qui fait vomir ceux qu'elle persuade,
Et qui, traînant toujours le même accord,
Nous instruit moins qu'elle ne nous endort.

Si Rousseau écrivait toujours ainsi, ses Épîtres, sans valoir celles de Despréaux, pourraient être mises au rang des bons ouvrages. Mais en les condamnant en général, j'en extrais ce qu'il y a de louable : c'est le seul dédommagement de la nécessité de condamner.

L'*Épître au P. Brumoy* est tout entière contre Voltaire, contre ses amis et ses admirateurs, parmi lesquels il ne craint pas de désigner le maréchal de Villars. Tel est le malheur de la haine : voilà jusqu'où elle nous conduit, à insulter un héros pour attaquer un grand écrivain. Cette pièce roule en grande partie sur la rime, que Voltaire a en effet trop négligée; mais était-ce une raison pour lui dire :

Apprends de moi, sourcilleux écolier,
Que ce qu'on souffre, encore qu'avec peine,
Dans un Voiture ou dans un La Fontaine,
Ne peut passer, malgré tes beaux discours,
Dans les essais d'un rimeur de nos jours.

C'est venir un peu tard pour mettre Voiture à côté de La Fontaine et au-dessus de Voltaire. Cet

écolier, quand l'épître de Rousseau parut, avait fait *la Henriade*, *OEdipe*, *Brutus* et *Zaïre*. C'est porter un peu loin le zèle pour la rime, que de traiter d'*écolier* l'auteur de si beaux ouvrages. Oh! qu'il faut se garder d'être l'ennemi du talent, surtout lorsqu'on en a soi-même! Ce qu'écrivent les sots meurt du moins avec eux; mais les injustices d'un grand écrivain vivent autant que ses écrits; elles sont immortelles comme sa gloire, et y impriment une tache qui ne s'efface pas.

Les *Allégories* de Rousseau sont d'un style moins inégal et moins incorrect que ses Épîtres; mais elles ont le plus grand de tous les défauts, elles sont mortellement ennuyeuses. La fiction en est toujours très-commune, quelquefois forcée et invraisemblable; la versification en est monotone. Plusieurs se ressemblent trop pour le fond, et toutes roulent sur deux ou trois idées allongées dans deux ou trois cents vers. Quelques tableaux poétiquement coloriés, tel que celui de l'Envie, qu'on a cité dans tous les recueils didactiques, ne peuvent pas racheter cette insipide prolixité, et la satire même ne peut pas les rendre plus piquants. Qui de nous se soucie de toutes les injures entassées contre le directeur de l'opéra, Francine, dans l'allégorie intitulée *le Masque de Laverne*? Celle qui a pour titre *Pluton* est tout entière contre le parlement qui l'avait condamné : la fable en est absurde. Il suppose que Pluton, trompé par ses flatteurs, laisse la justice des enfers à la merci de juges corrompus qui se laissent gagner par argent,

et envoie les honnêtes gens dans le Tartare, et les méchants dans l'Élysée. Comment se prêter à un emblème qui dément toutes les idées de la mythologie sur laquelle il est appuyé ? N'est-il pas reçu, dans le système des anciens, que ce n'est qu'au tribunal des enfers qu'il n'y a plus ni passion, ni erreur, ni injustice, et que chacun y est traité selon ses mérites? Comment les juges des Enfers auraient-ils besoin d'argent ? Eaque, Minos et Rhadamante ont toujours eu, il faut l'avouer, une grande réputation d'intégrité, et la mauvaise allégorie de Rousseau ne la leur ôtera pas.

Il a fait des comédies : elles sont oubliées. On en joua deux, *le Capricieux*, qui n'eut point de succès; *le Flatteur*, qui en eut dans sa nouveauté, et qui n'en eut point à la reprise. L'intrigue en est froide et le style faible, quoique assez pur. Il n'y a de comique que dans une ou deux scènes, et ce n'est pas assez pour soutenir cinq actes. Aussi la pièce n'a-t-elle point reparu, et le talent de Rousseau était peu propre au théâtre. Ses opéra sont encore bien au-dessous de ses comédies : c'est tout ce qu'il convient d'en dire.

On a inséré dans quelques éditions de ses œuvres les couplets qui lui furent si funestes, et que son procès a rendus si fameux. Je ne me permettrai pas d'avoir une opinion sur un fait qui a été tant discuté sans être jamais éclairci; mais je crois pouvoir remarquer que la réputation qu'ils ont longtemps conservée prouve combien l'on est peu difficile en méchanceté.

Le style n'y fait rien;
Pourvu qu'il soit méchant, il sera toujours bien.

Les éditeurs s'extasient sur le mérite poétique de ces couplets. Quelques-uns, à la vérité, sont bien tournés; mais la plupart sont très-mauvais. L'auteur, quel qu'il soit, a l'air d'être toujours enragé; mais il n'est pas souvent inspiré.

Je le vois, ce perfide cœur
Qu'aucune *religion* ne touche,
Rire au-dedans, d'un ris moqueur,
Du Dieu qu'il confesse de bouche.
C'est par lui que s'est égaré
L'impie au visage effaré,
Condamné par nous à la roue,
Boindin, *athée* déclaré,
Que l'hypocrite désavoue.
. . . .
Ainsi finit l'auteur secret.
Ennemis *irréconciliables*,
Puissiez-vous crever de regret!
Puissiez-vous être à tous les diables!
Puisse le démon Couplegor,
S'il se peut, embraser encor
Le noir sang qui bout dans mes veines,
Bien pour moi plus *précieux* que l'or,
Si je puis augmenter vos peines!

Ce sont là de détestables vers s'il en fut jamais, et il y en a bien d'autres qui ne valent pas mieux. Mais ce qui peut fournir matière aux réflexions, ce qu'il est bien étonnant qu'on n'ait pas remarqué, c'est qu'en deux couplets voilà quatre vers qui manquent de mesure; et la copie que nous avons est authen-

tique. Or, parmi ces couplets, il y en a d'assez bien faits pour qu'on ne puisse pas douter que l'auteur ne sût beaucoup plus que la mesure des vers, et même qu'il ne fût exercé à en faire. Ainsi, de deux choses 'une, ou les couplets sont de plusieurs mains, ou celui qui les a faits seul a voulu dérouter les conjectures en commettant des fautes grossières qu'un écolier ne commettrait pas; et c'est peut-être aussi la raison de l'extrême inégalité du style. Cette observation peut mener à plusieurs conséquences; mais aucune n'irait plus loin que la probabilité, et en matière criminelle il n'y a rien que la certitude.

Résumons. Il ne reste jamais dans la balance de la postérité que les bons ouvrages : ce sont eux et eux seuls qui décident la place d'un auteur. Les Odes et les Cantates de Rousseau ont fixé la sienne parmi nos grands poëtes ; mais il n'y a que l'esprit de parti qui ait pu, pendant quelque temps, affecter de lui donner un rang à part, et de l'appeler *le grand Rousseau*, *le prince de la poésie française*, comme je l'ai vu dans plus d'une brochure. Les gens désintéressés savent fort bien comment s'était établie, dans une certaine classe de gens de lettres, cette dénomination que je n'ai vue dans aucun écrivain accrédité, et qu'aujourd'hui l'on ne répète plus. Il semble que ce titre soit un honneur rendu au génie; c'était un présent fait par la haine : les ennemis de Voltaire crurent l'affliger en déifiant son ennemi.

Je ne suis point détracteur de Rousseau : et

pourquoi le serais-je? mais je ne puis le regarder comme *le prince de la poésie française.* Ce nom de *grand*, fait pour si peu d'hommes, si justement accordé à Corneille, au créateur Corneille, qui a tiré le théâtre de la barbarie et répandu tant de lumière dans une nuit si profonde, me paraît fort au-dessus du mérite de Rousseau, qui, venu longtemps après Malherbe, a trouvé la langue toute créée; qui, venu du temps de Despréaux, a trouvé le goût tout formé, et qui, avec tous ces secours, est resté fort au-dessous d'Horace, dont il n'a ni l'esprit, ni les grâces, ni la variété, ni le goût, ni la sensibilité, ni la philosophie, et qui manque surtout de cet intérêt de style qui vient de l'âme et qui se communique à celle des lecteurs. Et de quel titre se servira-t-on pour les Racine, les Voltaire, pour ces hommes qui ont été si loin dans les arts les plus difficiles où l'esprit humain puisse s'exercer; qui ont fait plus de chefs-d'œuvre dramatiques que Rousseau n'a fait de belles odes; pour ces enchanteurs si aimables, à qui nous ne pouvons jamais donner autant de louanges qu'ils nous ont donné de plaisir? Si Rousseau est *grand* pour avoir fait de beaux vers, qui souvent ne sont que des vers, que seront ceux qui ont dit tant de belles choses en vers aussi beaux, ceux qui non-seulement savent flatter notre oreille, mais qui remuent si puissamment notre âme, éclairent et élèvent notre esprit; ceux que nous relisons avec délices, que nous ne pouvons louer qu'avec transport? Que de jeunes têtes exaltées, pour qui le mérite seul de la versi-

fication est le premier de tous, soient plus frappées d'une strophe de Rousseau que d'une scène de *Zaïre* ou de *Mahomet*, on le pardonne à l'effervescence de leur âge; mais l'expérience nous apprend que celui dont le plus grand mérite est de bien faire des vers est relu par ceux qui aiment les vers par-dessus tout, mais que les poëtes qui parlent au cœur et à la raison sont relus par tout le monde.

CHAPITRE X.

De la Satire et de l'Épître.

DE BOILEAU.

Il semble que tout soit dit sur Boileau. Les commentateurs l'ont traité comme un ancien : ils ont épuisé dans leurs notes les recherches de toute espèce, l'érudition et les inutilités. Son rang est fixé par la postérité : il le fut même de son vivant; et c'est un bonheur remarquable, que cet homme, qui en avait attaqué tant d'autres, ait été apprécié par un siècle qu'il censurait; que ce critique sévère, qui mettait les auteurs à leur place, ait été mis à la sienne par ses contemporains, et que tout son mérite ait été dès lors généralement reconnu, tandis que celui de Molière, de Racine, de Quinault, de La Fontaine, n'a été bien parfaitement senti qu'avec le temps. Corneille et Despréaux, parmi les grands poëtes du dernier siècle, sont les seuls qui aient joui d'une réputation à laquelle les générations suivantes n'ont pu rien ajouter; l'un, parce qu'il devait subjuguer les esprits par l'ascendant et l'éclat d'un génie qui créait tout; l'autre, parce que, faisant parler le goût en beaux vers, à une époque où le goût et les beaux vers avaient tout le prix de la nouveauté, il apportait une lu-

mière que chacun semblait attendre, et se distinguait d'ailleurs dans un genre où il n'avait point de rivaux. Mais dans Racine, dans Molière, la perfection dramatique, qui se compose de tant de qualités différentes, avait besoin de cette grande épreuve du temps et de l'examen raisonné des connaisseurs pour être embrassée dans son entier. Le talent de Quinault, secondaire sous plusieurs rapports, partagé par le musicien, combattu par des autorités, n'a pu obtenir qu'une justice tardive, et due en partie à l'infériorité de ses successeurs. Enfin, dans la fable et le conte, la petitesse des sujets et le défaut d'invention ne laissaient pas apercevoir d'abord tout ce qu'était La Fontaine, et il a fallu qu'une longue jouissance, nous donnant toujours de nouveaux plaisirs, attirât plus d'attention sur le prodige de son style. Telles sont les différentes destinées des grands écrivains, toujours plus ou moins dépendantes et des circonstances et du caractère de leur composition. Ceux que je viens de citer ont gagné dans l'opinion, et sont aujourd'hui plus admirés qu'ils ne le furent jamais. Corneille et Despréaux n'ont rien perdu de leur gloire, mais leurs ouvrages sont plus sévèrement jugés. L'admiration et la reconnaissance que l'on doit au premier n'ont pas empêché qu'on ne vît tout ce qui lui manque; et, malgré les obligations que nous avons au second, quelques-uns de ses écrits n'ont plus à nos yeux le même éclat qu'ils eurent dans leur naissance. Qu'on ne s'imagine pas que, par cet aveu, je me prépare à donner gain de cause à ses détrac-

teurs : j'en suis si éloigné, que cet article sera employé tout entier à les combattre. La restriction que j'ai annoncée ne regarde que ses premières et ses dernières satires. Je vais faire voir que, sur ce point seul, la différence de temps a dû lui faire perdre quelque chose; que c'est la seule portion de ses titres littéraires qui ait baissé dans l'esprit des bons juges, et que sur tout le reste notre siècle est d'accord avec le sien. Je dis notre siècle, parce qu'en effet il n'est représenté que par ceux qui lui font le plus d'honneur, par ceux qui, ayant des droits à la gloire, en sont les justes appréciateurs dans autrui. Si de nos jours des hommes éclairés et d'un mérite réel ont fait à Boileau quelques reproches qui ne me paraissent pas fondés, je les distinguerai, comme je le dois, de ceux qui lui refusent toute justice; et quant à ceux-ci, s'il est permis de descendre jusqu'à les réfuter, c'est moins pour venger la mémoire de Boileau, qui n'en a pas souffert, que pour mettre dans tout son jour cet esprit de vertige et de révolte qui multiplie sans cesse parmi nous les ennemis du bon goût et de la raison, et pour marquer la distance qui sépare les vrais gens de lettres de ceux qui ne veulent usurper ce titre que pour le déshonorer.

Une des académies de province, qui, à l'exemple de celles de la capitale, distribuent des prix annuels, proposa pour sujet, il y a quelques années, *l'Influence de Boileau sur la littérature française.* Ce programme réveilla la haine secrète que les successeurs des Cotins nourrissent depuis long-temps

contre le redoutable ennemi du mauvais goût et le fondateur immortel des bons principes. L'académie de Nîmes reçut un discours où l'on se moquait d'elle et de la prétendue influence de Boileau : on s'efforçait d'y prouver qu'il n'en avait jamais eu d'aucune espèce. Ainsi donc, celui qui fut parmi nous le premier législateur de tous les genres de poésie, et le premier modèle de notre versification, n'aurait rendu aucun service aux lettres, et n'aurait répandu aucune lumière ! C'est une étrange assertion : l'écrit où elle était développée n'a pas vu le jour, mais il n'y a rien de perdu : on vient d'imprimer une brochure anonyme qui contient des révélations bien plus merveilleuses. Comme ce nouveau docteur va infiniment plus loin que tous les déclamateurs qui l'avaient précédé, je ne compte venir à lui qu'à la fin de cet article, parce qu'il faut toujours finir par ce qu'il y a de plus curieux.

Il est à propos d'abord d'écarter un des sophismes les plus spécieux et les plus trompeurs dont se servent les ennemis de Despréaux. Ils rangent hardiment à leur parti des écrivains renommés qui, en admirant notre poëte, lui ont pourtant refusé quelques avantages que d'autres croient devoir reconnaître. C'est pour leur enlever ces appuis illusoires et confondre leur mauvaise foi que je me permettrai de discuter l'opinion d'un de nos plus célèbres académiciens, dont je fais profession d'aimer et d'honorer la personne et les talents. L'auteur des *Éléments de littérature*, ouvrage qui doit

être mis au rang de nos bons livres classiques, et qui contient la théorie la plus lumineuse et la plus savamment approfondie de tous les arts de l'imagination, M. Marmontel, a trop d'esprit et de lumières pour ne pas reconnaître le mérite de Despréaux; aussi lui rend-il un hommage aussi authentique que légitime. Il voit en lui *un critique judicieux et solide, le vengeur et le conservateur du goût, qui fit la guerre aux mauvais écrivains et déshonora leurs exemples, fit sentir aux jeunes gens les bienséances de tous les styles, donna de chacun des genres une idée nette et précise, connut ces vérités premières, qui sont des règles éternelles, et les grava dans les esprits avec des traits ineffaçables.* Ce sont ses termes; c'est le témoignage qu'il rend à l'auteur de l'*Art poétique*, et je n'aurai qu'à étendre et développer ce texte pour rendre compte de cette *influence* qu'on veut contester. Il y a loin de ce langage au mépris qu'ont affecté ceux qui ont dit *ce plat Boileau, le nommé Boileau, le froid versificateur Boileau,* ceux qui lui ont reproché, ainsi qu'à Racine, d'avoir *perdu la poésie française.* J'ai pris la liberté, il y a déjà long-temps, d'en rire avec le public, et cela ne mérite pas d'autre réponse. Mais il peut être intéressant d'examiner les reproches et les restrictions qu'un écrivain tel que M. Marmontel mêle à ses éloges. Je ne prétends point le juger : ce sont des objections que je lui propose. Dans cette discussion d'ailleurs se trouveront naturellement placées les preuves que je crois faites pour constater tout le

bien que Boileau a fait aux lettres, tout l'honneur qu'il a fait à la France, et c'est en ce moment le principal objet dont je dois m'occuper.

« Boileau n'apprit pas aux poëtes de son temps » à bien faire des vers; car les belles scènes de *Cinna* » et des *Horaces*, ces grands modèles de la versi» fication française, étaient écrites lorsque Boileau » ne faisait encore que d'assez mauvaises satires. » (*Élém. de littérat.*)

Quoiqu'il y ait de très-beaux vers, des vers sublimes dans *Cinna*, dans *le Cid*, dans *les Horaces*; quoique ces belles scènes aient été les premiers modèles du style tragique, ceux où Corneille enseigna le premier, comme je l'ai dit ailleurs, quel ton noble, élevé, soutenu, devait distinguer le langage de Melpomène, je ne crois pas que ce fussent encore *les grands modèles de la versification française*. Il aurait fallu pour cela que ces *belles scènes* fussent écrites avec une élégance continue; que la propriété des termes, l'exactitude des constructions, la précision, l'harmonie, toutes les convenances du style, y fussent habituellement observées, et il s'en faut de beaucoup qu'elles le soient. Le premier ouvrage de poésie, où le mécanisme de notre versification ait été parfaitement connu, où la diction ait toujours été élégante et pure, où l'oreille et la langue aient été constamment respectées, ce sont les sept premières satires de Boileau, qui parurent, avec le discours adressé au roi, en 1666, un an avant *Andromaque*. M. Marmontel trouve ces satires *assez mauvaises* : on peut trou-

ver ce jugement bien rigoureux. Ces satires doivent être considérées sous différents rapports : s'il s'agit de l'intérêt du sujet, *la Difficulté de la rime, les Embarras de Paris*, *un mauvais Repas*, les *Sermons* de Cassaigne et de Cotin, et *la Pucelle* de Chapelain, peuvent n'être pas des objets fort attachants pour la postérité, et c'est en ce sens que Voltaire a dit qu'elle n'y *arrêterait point ses regards*. Mais il s'agit ici de versification et de style, et sous ce point de vue notre langue n'avait encore rien produit d'aussi parfait. Que m'importe, a dit Voltaire en comparant les sujets des Satires de Boileau à ceux qu'a traités Pope, que m'importe

> Qu'il peigne de Paris les tristes embarras,
> Ou décrive en beaux vers un fort mauvais repas?
> Il faut d'autres objets à notre intelligence.

Ce jugement, comme l'on voit, ne porte que sur la comparaison des matières plus ou moins importantes. Mais il est ici question de vers, de goût, de style, et Voltaire avoue que ces vers sont *beaux;* et c'était un très-grand mérite dans un temps où il fallait épurer et former la langue poétique. Aussi ces Satires, qui aujourd'hui nous intéressent moins que les autres écrits du même auteur, eurent un succès prodigieux; et ce n'était pas seulement parce que c'étaient des satires, c'est que personne n'avait encore écrit si bien en vers. Les pièces de Molière, si remplies de vers heureux, ne pouvaient pas être des modèles du style soutenu; d'abord, parce que le genre comique admet

le familier, et de plus, parce qu'elles fourmillent de fautes de langage et de versification. On convient que celles de Corneille, dans un autre genre, méritent le même reproche : c'était donc la première fois que nous avions un ouvrage en vers écrit avec toute la perfection dont il était susceptible. Boileau nous apprit donc le premier à chercher toujours le mot propre, à lui donner sa place dans le vers, à faire valoir les mots par leur arrangement, à relever et ennoblir les plus petits détails, à se défendre toute construction irrégulière, toute locution basse, toute consonnance vicieuse; à éviter les tournures louches ou prosaïques, ou recherchées, les expressions parasites et les chevilles; à cadencer la période poétique, à la suspendre, à la varier, à tirer parti des césures, à imiter avec les sons, à n'user des figures qu'avec choix et sobriété; et qu'est-ce que tout cela, si ce n'est *apprendre aux poëtes à bien faire des vers?* On peut apprendre cet art même à ceux qui font des ouvrages de génie. Corneille et Molière en avaient fait, car le génie devance toujours le goût. Mais Boileau, qui n'aurait fait ni *le Cid* ni *le Misanthrope,* fut précisément l'homme qu'il fallait pour donner à notre langue ce qui lui manquait encore, un système parfait de versification. Il s'occupait particulièrement à étudier la nôtre; il avait un tact juste, une oreille délicate, un discernement sûr. Il travailla toute sa vie sur le vers français; il en perfectionna le mécanisme, en surmonta les difficultés, en indiqua les effets et les ressour-

ces, en évita les défauts. Aussi est-ce après lui que parut un homme qui joignit au génie dramatique qu'avaient possédé Corneille et Molière une pureté, une élégance, une harmonie, une sûreté de goût que ni l'un ni l'autre n'avaient connues; et il est permis de croire que, lié avec Despréaux à l'époque de son *Alexandre*, dont la versification laisse encore tant à désirer, il apprit à être bien plus précis, plus élégant, plus châtié, plus sévère dans *Andromaque*, et bientôt après à s'élever jusqu'à la perfection de *Britannicus* et d'*Athalie*, au-delà desquels il n'y a rien.

Je crois avoir positivement spécifié la première obligation que nous avons à Boileau et à ses Satires, et les raisons du grand éclat qu'elles eurent en paraissant. Si j'avais besoin d'ajouter des autorités à l'évidence, j'en citerais une qui ne peut pas être suspecte, et qui prouve combien les meilleurs esprits du temps avaient senti le mérite particulier que je fais observer dans ces Satires, aujourd'hui trop rabaissées. Molière devait lire une traduction en vers de quelques chants de Lucrèce dans une société où se trouva Despréaux : on pria celui-ci de lire d'abord la satire adressée à Molière *sur la Rime*, pièce qui n'était pas encore imprimée, non plus qu'aucune des autres du même auteur. Mais quand Molière l'eut entendue, il ne voulut plus lire sa traduction, *disant qu'on ne devait pas s'attendre à des vers aussi parfaits et aussi achevés que ceux de M. Despréaux, et qu'il lui faudrait un temps infini s'il voulait travailler ses ouvrages*

comme lui. Ce propos est à la fois l'excuse de Molière, à qui le temps manquait, et l'éloge de Boileau, qui employait le sien. L'un était obligé de faire des pièces de théâtre qui devaient être prêtes au jour marqué ; l'autre, qui n'avait que des vers à faire, pouvait les travailler à loisir, et le caractère de son esprit le portait à les travailler jusqu'à ce qu'ils fussent aussi bons qu'il était possible. Ainsi la nature et les circonstances se réunissaient pour faire de lui le meilleur versificateur qui eût encore existé parmi nous. L'un de ses amis, Chapelle, qui, dans la familiarité d'un commerce intime, se moquait de sa patience laborieuse, plaisantait sur sa *cruche à l'huile*, et lui disait si gaiement, *tu es un bœuf qui fait bien son sillon*, Chapelle, si éloigné en tout de la moindre conformité avec lui, reconnaissait la supériorité de ses vers.

Tout bon paresseux du Marais
Fait des vers qui ne coûtent guère.
Pour moi, c'est ainsi que j'en fais,
Et si je les voulais mieux faire,
Je les ferais bien plus mauvais.
Mais quant à monsieur Despréaux,
Il en compose de fort beaux.

Pourquoi cette même satire *sur la rime*, qui fit tant de peur à Molière, nous parait-elle assez peu de chose? C'est que la difficulté de rimer est un mince sujet dont le style ne peut plus racheter à nos yeux la petitesse; c'est que, notre versifica-

tion s'étant perfectionnée dans le dernier siècle, nous voulons dans celui-ci que ce mérite ne soit jamais seul, que l'on dise d'excellentes choses en bons vers. Mais avant d'en venir là, il a fallu apprendre à en faire, et celui qui nous l'apprit le premier, c'est Boileau. Grâces à lui et à ceux qui l'ont suivi, ce n'est pas assez que *le bœuf fasse bien son sillon*, il faut qu'il laboure une terre fertile.

Maintenant, si j'osais énoncer un jugement sur la valeur réelle de ses Satires, j'avouerais d'abord, quoiqu'il pût m'en arriver, que je les lis toutes avec plaisir, excepté les trois dernières. Celle *sur l'Equivoque*, qui est la douzième, est généralement condamnée : c'est un fruit dégénéré, une faible production d'un sol épuisé. On ne reconnaît point le bon esprit de l'auteur dans cette longue et vague déclamation qui roule tout entière sur un abus de mots, et où l'on attribue à *l'équivoque* tous les malheurs et les crimes de l'univers, à dater du péché originel et de la chute d'Adam, jusqu'à la morale d'Escobar et de Sanchez. Le satirique, vieilli, redit en assez mauvais vers ce qu'avait dit Pascal en très-bonne prose, et ce n'est plus, à quelques endroits près, le style de Boileau. On le retrouve un peu plus dans la satire *sur le faux Honneur*, dont les soixante premiers vers sont encore dignes de lui ; mais le reste est un sermon froid et languissant, chargé de redites. L'auteur est presque toujours hors du sujet, et les tournures monotones et le prosaïsme avertis-

sent de la faiblesse de l'âge. La satire *contre les Femmes*, quoique plus travaillée, quoiqu'elle offre des portraits bien frappés, entre autres celui du directeur, quoique les transitions y soient ménagées avec un art dont le poëte avait raison de s'applaudir, n'est pourtant qu'un lieu commun qui rebute par la longueur et révolte par l'injustice. Tout y est appuyé sur l'hyperbole, et Boileau, qui en a reproché l'excès à Juvénal, n'aurait pas dû l'imiter dans ce défaut. Je ne dissimule point ses fautes, ce me semble; elles sont en partie celles de la vieillesse, et l'on peut aussi les attribuer à cette mode assez générale de son temps, de faire entrer la religion dans des sujets où elle était étrangère. C'est là ce qui lui fait conclure, dans la satire *sur l'Honneur*,

> Qu'en Dieu seul est l'honneur véritable,

quoique ces deux idées n'eussent pas dû se rencontrer ensemble. C'est là ce qui lui dicta celle de ses Épîtres que les connaisseurs goûtent moins que les autres, l'*Epître sur l'Amour de Dieu*, sorte de controverse trop peu faite pour la poésie, quoique la prosopopée qui termine la pièce soit heureuse et vive. Ces sujets occupaient alors tout Paris échauffé sur la controverse, comme il l'a été de nos jours sur la musique. L'on oubliait qu'il fallait laisser ces questions à la Sorbonne, et que les Muses ne veulent point que l'on dogmatise en vers.

Quant aux neuf autres satires, quoique ce soit le moindre des bons ouvrages de Boileau, je hasarderai encore d'avouer que j'aime à les lire, parce que j'aime la bonne poésie, la bonne plaisanterie et le bon sens. Elles sont moins philosophiques, moins variées que celles d'Horace : il y a moins d'esprit, la marche en est moins rapide ; il emploie moins souvent la forme dramatique du dialogue, et quand il s'en sert, c'est avec moins de vivacité ; mais on peut être au-dessous d'Horace, et n'être pas à mépriser. Il a même, autant que je puis m'y connaître, deux avantages sur le satirique latin ; il a plus de poésie, et raille plus finement. Horace a fait, comme lui, la description d'un repas ridicule ; c'est, si l'on veut, un bien petit sujet ; mais si le mérite du poëte peut consister quelquefois à relever les petites choses comme à soutenir les grandes, je saurai gré à Boileau d'avoir été en cette partie bien plus poëte qu'Horace dans le récit du festin. Personne ne lui avait donné le modèle de vers tels que ceux-ci :

Sur un lièvre flanqué de six poulets étiques
S'élevaient trois lapins, animaux domestiques,
Qui, dès leur tendre enfance élevés dans Paris,
Sentaient encor le choux dont ils furent nourris.
Autour de cet amas de viandes entassées
Régnait un long cordon d'alouettes pressées,
Et sur les bords du plat six pigeons étalés
Présentaient pour renfort leurs squelettes brûlés.

C'est là, j'en conviens, un très-mauvais rôt ;

mais ce sont de bien bons vers. La pièce entière est écrite de ce style, et l'auteur l'a égayée par la conversation des campagnards, qui forme une espèce de scène fort plaisante. Quant à la raillerie, il y excelle, et personne en ce genre ne l'a surpassé. La satire neuvième, adressée à son *esprit*, a toujours passé pour un chef-d'œuvre de gaieté satirique, pour le modèle du badinage le plus ingénieux.

Gardez-vous, dira l'un, de cet esprit critique :
On ne sait bien souvent quelle mouche le pique.
Mais c'est un jeune fou qui se croit tout permis,
Et qui pour un bon mot va perdre vingt amis.
Il ne pardonne pas aux vers de *la Pucelle*,
Et croit régler le monde au gré de sa cervelle.
Jamais dans le barreau trouva-t-il rien de bon?
Peut-on si bien prêcher qu'il ne dorme au sermon?
Mais lui qui fait ici le régent du Parnasse,
N'est qu'un gueux revêtu des dépouilles d'Horace.
Avant, lui Juvénal avait dit en latin
Qu'on est assis à l'aise aux sermons de Cotin, etc.

On ne peut pas railler plus agréablement. La satire *sur la Noblesse* est fort belle, mais pourrait être plus approfondie. On regarde comme une de ses meilleures la satire *sur l'Homme*; c'est une de celles où il y a le plus de mouvement et de variété, et qui dans le temps eurent le plus de vogue. Desmarets et d'autres écrivains de même trempe en firent une critique très-absurde, en prenant le sens de l'auteur dans une rigueur littérale. Ils crièrent

au sacrilége sur le parallèle d'un âne et d'un docteur : ils prouvèrent démonstrativement que l'un en savait plus que l'autre, et je crois que Boileau en était persuadé. Mais qui ne voit que le fond de cette satire est réellement très-vrai et très-philosophique ? Qui peut nier que l'homme qui fait un mauvais usage de sa raison ne soit en effet au-dessous de l'animal qui suit l'instinct de la nature? Cette vérité appartient à la satire morale, et Boileau l'a fort bien développée.

On lui a reproché de manquer de *verve :* on a dit que ses vers étaient *froids*. Ces reproches ne me semblent pas fondés : il a la sorte de verve dont la satire est susceptible ; et Juvénal, qui l'a outrée, est presque toujours déclamateur. Si les vers de Boileau étaient *froids*, ils auraient le plus grand de tous les défauts : on ne les lirait pas.

Qui dit froid écrivain, dit détestable auteur,

a-t-il dit lui-même, et avec grande raison. Entend-on par vers *froids* ceux qui n'expriment pas des sentiments et des passions? On se trompe. Les vers ne sont *froids* que lorsqu'ils n'ont pas le degré d'expression qu'ils doivent avoir relativement au sujet ; et si dans le sujet il n'y a rien pour le cœur le poëte n'est pas obligé de parler au cœur. Boileau, dans ses Satires, parle seulement à la raison et au goût. Il faut voir s'il parle *froidement* des objets qu'il traite, s'il n'y met pas la sorte d'intérêt qu'on peut y mettre : dans ce cas, il aurait tort.

Mais s'il s'échauffe contre les travers de l'esprit humain et le mauvais goût des auteurs, autant qu'il convient de s'échauffer sur de tels objets, il a de la *verve*. La *verve* en ce genre, c'est la mauvaise humeur : et qui peut dire qu'il en manque, qu'elle ne donne pas à son style tous les mouvements qui doivent l'animer? Ouvrez ses écrits au hasard ; voyez la satire *sur l'Homme*, que je viens de citer; entendez-le crier contre le monstre de la chicane.

Un aigle, sur un champ prétendant droit d'aubaine,
Ne fait point appeler un aigle à la huitaine.
Jamais, contre un renard chicanant un poulet,
Un renard de son sac n'alla charger Rolet.
Jamais la biche en rut n'a, pour fait d'impuissance,
Traîné du fond des bois un cerf à l'audience;
Et jamais juge, entre eux ordonnant le congrès,
De ce burlesque mot n'a sali ses arrêts.
On ne connaît chez eux ni placets ni requêtes,
Ni haut ni bas conseil, ni chambre des enquêtes.
Chacun, l'un avec l'autre, en toute sûreté,
Vit sous les pures lois de la simple équité.
L'homme seul, l'homme seul, en sa fureur extrême,
Met un brutal honneur à s'égorger soi-même.
C'était peu que sa main, conduite par l'enfer,
Eût pétri le salpêtre, eût aiguisé le fer :
Il fallait que sa rage, à l'univers funeste,
Allât encor de lois embrouiller un digeste,
Cherchât, pour l'obscurcir, des gloses, des docteurs,
Accablât l'équité sous des monceaux d'auteurs,
Et pour comble de maux apportât dans la France
Des harangueurs du temps l'ennuyeuse éloquence.

Est-ce là écrire *froidement?* Remarquez ce dernier

trait contre le fastidieux babil de la plaidoirie, qu'il met avec un sérieux si comique au-dessus de tous les maux que produit la chicane N'est-ce pas là le cachet de la satire? N'est-ce pas mêler, comme il le prescrit, *le plaisant au sévère?* En vérité, quoi qu'on en dise, ce Boileau savait son métier. Veut-on lui contester le droit de se moquer des plats écrivains? Écoutez-le :

Et je serai le seul qui ne pourrai rien dire!
On sera ridicule, et je n'oserai rire!
Et qu'ont produit mes vers de si pernicieux,
Pour armer contre moi tant d'auteurs furieux?
Loin de les décrier, je les ai fait paraître;
Et souvent, sans ces vers qui les ont fait connaître,
Leur talent dans l'oubli demeurerait caché.
Et qui saurait, sans moi, que Cotin a prêché?
La satire ne sert qu'à rendre un fat illustre :
C'est une ombre au tableau, qui lui donne du lustre.
En les blâmant enfin j'ai dit ce que j'en croi;
Et tel qui m'en reprend en pense autant que moi.
Il a tort, dira l'un; *pourquoi faut-il qu'il nomme?*
Attaquer Chapelain! ah! c'est un si bon homme!
Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
Il est vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers :
Il se tue à rimer : que n'écrit-il en prose?
Voilà ce que l'on dit : et que dis-je autre chose?
En blâmant ses écrits, ai-je d'un style affreux
Distillé sur sa vie un venin dangereux?
Ma muse, en l'attaquant, charitable et discrète,
Sait de l'homme d'honneur distinguer le poëte.
Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité,
Qu'on prise sa candeur et sa civilité;
Qu'il soit doux, complaisant, officieux, sincère :
On le veut, j'y souscris, et suis prêt à me taire.

Mais que pour un modèle on montre ses écrits ;
Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux-esprits ;
Comme roi des auteurs, qu'on l'élève à l'empire ;
Ma bile alors s'échauffe, et je brûle d'écrire :
Et s'il ne m'est permis de le dire au papier,
J'irai creuser la terre, et, comme ce barbier,
Faire dire aux roseaux par un nouvel organe :
Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.

Et c'est là cet homme *sans verve*, ce versificateur *froid?* Le Misanthrope, dans ses accès, a-t-il un autre ton ? Prenons même cette satire *contre la rime,* si souvent censurée. Je sais que la rime importe fort peu à beaucoup de gens; mais elle désole parfois ceux qui la cherchent. Voyons s'il n'en parle pas en poëte, et en poëte satirique.

Encor si pour rimer, dans sa verve indiscrète,
Ma muse au moins souffrait une froide épithète,
Je ferais comme un autre, et, sans chercher si loin,
J'aurais toujours des mots pour les coudre au besoin.
Si je louais Philis, *en miracles féconde,*
Je trouverais bientôt, *à nulle autre seconde.*
Si je voulais vanter un objet *nonpareil,*
Je mettrais à l'instant, *plus beau que le soleil.*
Enfin, parlant toujours *d'astres et de merveilles,*
De *chefs-d'œuvre des cieux,* de *beautés sans pareilles,*
Avec tous ces beaux mots, souvent mis au hasard,
Je pourrais aisément, sans génie et sans art,
Et transposant cent fois et le nom et le verbe,
Dans mes vers recousus mettre en pièces Malherbe.
Mais mon esprit, tremblant sur le choix de ses mots,
N'en dira jamais un s'il ne tombe à propos,
Et ne saurait souffrir qu'une phrase insipide

Vienne à la fin d'un vers remplir la place vide.
Ainsi, recommençant un ouvrage vingt fois,
Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.
Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée,
Et, donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchaîner la raison!
Sans ce métier fatal au repos de ma vie,
Mes jours pleins de loisir couleraient sans envie:
Je n'aurais qu'à chanter, rire, boire d'autant,
Et, comme un gras chanoine, à mon aise et content,
Passer tranquillement, sans souci, sans affaire,
La nuit à bien dormir, et le jour à rien faire.
Mon cœur, exempt de soins, libre de passion,
Sait donner une borne à son ambition;
Et, fuyant des grandeurs la présence importune,
Je ne vais point au Louvre adorer la fortune;
Et je serais heureux si, pour me consumer,
Un destin envieux ne m'avait fait rimer.

. . . .

Bienheureux Scudéri, dont la fertile plume
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume!
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants,
Semblent être formés en dépit du bon sens.
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre, et des sots pour les lire;
Et quand la rime enfin se trouve au bout des vers,
Qu'importe que le reste y soit mis de travers?
Malheureux mille fois celui dont la manie
Veut aux règles de l'art asservir son génie!
Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir:
Il n'a point en ses vers l'embarras de choisir;
Et toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.
Mais un esprit sublime en vain veut s'élever
A ce degré parfait qu'il tâche de trouver;

Et, toujours mécontent de ce qu'il vient de faire,
Il plaît à tout le monde, et ne saurait se plaire.

Eh bien! s'est-il donc si mal tiré de cette pièce sur la rime? n'a-t-il pas su joindre l'agrément à l'instruction? Était-ce une chose inutile de proscrire ces hémistiches rebattus, ces épithètes de remplissage que l'on prenait pour de la poésie, et qu'il frappa d'un ridicule salutaire? N'y a-t-il pas un grand sens dans ce contraste qu'il établit entre l'homme médiocre toujours enchanté de ce qu'il fait, parce qu'il n'imagine rien au-delà, et l'homme supérieur que tourmente toujours l'idée du mieux, quand il a trouvé le bien?

Il plaît à tout le monde, et ne saurait se plaire.

Molière fut frappé de ce vers comme d'un trait de lumière. *Voilà*, dit-il au jeune poëte en lui serrant la main, *une des plus belles vérités que vous ayez dites. Je ne suis pas de ces esprits sublimes dont vous parlez; mais tel que je suis, je n'ai rien fait en ma vie dont je sois véritablement content.* Les détracteurs des grands écrivains auraient tort de se prévaloir contre eux de cet aveu qui leur est commun avec Molière, et de dire : Nous avons donc raison de vous censurer. Le génie aurait droit de répondre : Oui, si en me censurant vous m'éclairiez; mais vous n'en avez le plus souvent ni la volonté ni le pouvoir. Vos critiques et ma conscience sont rarement d'accord, et ce que je cherche, ce n'est pas vous qui me le montrerez.

Pour revenir à cette satire, je ne me pique pas d'être plus difficile que Molière, et je la trouve très-agréable. Au reste, en rendant aux satires de Boileau la justice que je leur crois due, je ne prétends pas qu'elles soient irrépréhensibles, que dans la foule des bons vers il n'y en ait quelques-uns de faibles, ou même de mauvais; que quelques idées ne manquent de justesse. On l'a relevé sur Alexandre, qu'il veut mettre aux *Petites-Maisons;* cela est un peu fort, même dans une satire; et de plus on a observé qu'il y avait une contradiction maladroite à traiter si mal Alexandre, qu'ailleurs il met à côté de Louis XIV. Mais je pense que, malgré ces taches, qui sont rares, ses satires furent très-utiles dans leur temps, et qu'elles sont encore très-estimables dans le nôtre. Il me paraît les avoir fort bien appréciées lui-même dans cet endroit de son *Épître à M. de Seignelay :*

Sais-tu pourquoi mes vers sont lus dans les provinces,
Sont recherchés du peuple et reçus chez les princes?
Ce n'est pas que leurs sons, agréables, nombreux,
Soient toujours à l'oreille également heureux,
Qu'en plus d'un lieu le sens n'y gêne la mesure,
Et qu'un mot quelquefois n'y brave la césure;
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux et va saisir le cœur;
Que le bien et le mal y sont prisés au juste,
Que jamais un faquin n'y tint un rang auguste,
Et que mon cœur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs qu'à soi-même il n'ait dit.
Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose,
Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Tel est en effet le caractère de Boileau dans ses satires, et dans ses épîtres, et dans *l'Art poétique*, qui sont fort au-dessus de ses satires : c'est partout le poëte de la raison. M. Marmontel *reconnaît en lui toutes les qualités du poëte, hormis la sensibilité et les grâces du naturel.* A l'égard de la *sensibilité,* nous avons déjà vu quelle valeur on peut donner à ce reproche ; et puisque la nature ne l'avait pas fait *sensible,* on ne peut que le louer d'avoir eu la sagesse de ne pas entreprendre des ouvrages qui auraient exigé une qualité qu'il n'avait pas. Quant au *naturel*, s'il ne va pas chez lui jusqu'à la *grâce*, on ne peut pas dire assurément qu'il en manque : il a toujours celui qui tient au bon sens et au goût, et qui exclut toute affectation. Voltaire a dit que Boileau avait répandu dans ses écrits *plus de sel que de grâces :* cette appréciation me paraît plus mesurée.

Il faut en venir à ces jugements d'autant plus reprochés à Boileau, qu'on pardonne moins à celui qui a si souvent raison, d'avoir tort quelquefois. C'en est un réel de n'avoir pas su, comme le dit M. Marmontel, *aimer Quinault ni admirer le Tasse.* Mais n'oublions pas ce que j'ai rappelé ailleurs, que ses satires sont antérieures aux opéra de Quinault, qui ne fut connu d'abord que par de mauvaises tragédies. N'oublions pas que le satirique a déclaré que les opéra de Quinault *lui avaient fait une juste réputation.* Je ne prétends pas détruire le reproche, mais seulement le restreindre. Ce n'était pas un éloge suffisant d'avouer

que l'auteur d'*Atys* et d'*Armide excellait à faire des vers bons à être mis en chant*, puisque ces vers se sont trouvés bons à lire et à retenir; mais si le critique a été trop sévère, il n'a pas été absolument injuste, et il y a bien quelque différence. Il ne l'a pas été non plus envers le Tasse. Peut-être eût-il mieux valu ne pas faire ce vers fameux, où il n'est cité que sous un rapport défavorable :

Et le clinquant du Tasse à tout l'or de Virgile.

Mais ce vers est-il sans fondement? Les plus grands admirateurs de ce poëte (et je suis du nombre) peuvent-ils disconvenir qu'il ne soit aussi inférieur à Virgile pour le style qu'il l'emporte sur lui pour l'invention ? Sa poésie n'est-elle pas assez souvent faible dans l'expression, et recherchée dans les idées ? Ce *clinquant* que blâme Despréaux n'est-il pas assez fréquent dans *la Jérusalem*, et même dans les morceaux les plus importants ou les plus pathétiques, dans les descriptions des jardins d'Armide, dans le récit de la mort de Clorinde? L'Aristarque du siècle n'était-il pas d'autant plus fondé à réprouver ce *clinquant* qu'il opposait à *l'or de Virgile*, qu'alors la France allait chercher ses modèles dans l'Italie et dans l'Espagne? Et n'était-ce pas sa mission de faire voir en quoi ces modèles pouvaient être dangereux? Faut-il en conclure que le mérite du Tasse lui eût échappé? Il y revient dans *l'Art poétique*, à propos de l'intervention du diable et de l'enfer des chrétiens,

qu'il veut exclure de l'épopée moderne. Je crois cette prohibition beaucoup trop rigoureuse, et je ne condamnerai dans le Tasse que l'usage trop répété de ce moyen, et quelquefois avec peu d'effet. Mais enfin, voici comme Despréaux s'exprime sur lui :

Le Tasse, dira-t-on, l'a fait avec succès :
Je ne veux point ici lui faire son procès;
Mais, quoi que notre siècle à sa gloire publie,
Il n'eût point de son livre illustré l'Italie,
Si son sage héros, toujours en oraison,
N'eût fait que mettre enfin Satan à la raison,
Et si Renaud, Argant, Tancrède et sa maîtresse
N'eussent de son sujet égayé la tristesse.

Ils ont fait plus, ils l'ont enrichi d'un grand intérêt. Mais ces vers enfin ne sont-ils pas un éloge du Tasse? Boileau convient que son livre a *illustré l'Italie*; il rend témoignage à *sa gloire*; il ne la dément pas; il explique sur quoi elle est fondée, et son explication est très-judicieuse. Veut-on savoir quelle est sur ce même poëte l'avis d'un de ses plus zélés partisans, de Voltaire? précisément celui de Boileau : il place le Tasse après Virgile.

De faux brillants, trop de magie,
Mettent le Tasse un cran plus bas.
Mais que ne tolère-t-on pas
Pour Armide et pour Herminie!

Toutes ces considérations peuvent justifier suffisamment l'avis de Boileau, mais pas tout-à-fait le

vers dont on se plaint. Le Tasse, malgré ses défauts, est un si grand poëte, qu'il ne fallait pas le nommer à côté de Virgile uniquement pour sacrifier l'un à l'autre; et je conviens avec M. Marmontel que ce n'est pas là *savoir admirer le Tasse.*

Mais est-il vrai, comme l'avance le même auteur, qu'*il confondit Lucain avec Brébeuf dans son mépris pour la Pharsale?* Je n'en vois nulle part la preuve. Il n'a nommé Lucain qu'une seule fois :

Tel s'est fait par ses vers distinguer dans la ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

C'est énoncer simplement la disproportion qu'il y a entre eux deux; et quoique Lucain, mort très-jeune, eût montré un grand talent, son poëme est si défectueux, qu'on ne peut faire un crime à Boileau de l'avoir mis à une grande distance de *l'Énéide ;* mais d'ailleurs, il n'en parle nulle part avec *mépris.*

Il mit Horace à côté de Voiture, et c'est un de ses plus grands torts. Je sais qu'il était fort jeune, et que la voix publique l'entraîna; mais celui que la grande réputation de Chapelain ne put séduire ni intimider devait-il être la dupe de celle de Voiture? Voltaire prétend qu'il rétracta ses éloges : non, il les restreignit, et ce n'était pas assez. Il dit dans la satire *sur l'Equivoque :*

Le lecteur ne sait plus admirer, dans Voiture,
De ton froid jeu de mots l'insipide figure.

C'est à regret qu'on voit cet auteur si charmant,
Et pour mille beaux traits vanté si justement,
Chez toi toujours cherchant quelque finesse aiguë, etc.

Un siècle entier de proscription a prouvé que Voiture n'est point un *auteur si charmant* :

Ni *pour mille beaux traits vanté si justement.*

S'il l'était, on le lirait; mais on ne le lit pas, on ne peut pas le lire, parce qu'à peu de chose près, il est fort ennuyeux, quoiqu'il ait eu de l'esprit, et même qu'il n'ait pas été inutile; mais il n'avait proprement que de l'esprit de société, et celui-là ne vaut rien dans un livre.

Enfin, pour achever la liste de tous les péchés de Boileau, il n'a point nommé La Fontaine dans son *Art poétique*, et l'on aura peut-être plus de peine à lui pardonner ce silence que tous les arrêts contre lesquels on a réclamé. Ce n'est certainement pas faute d'avoir senti le talent de La Fontaine : heureusement nous avons une dissertation sur *Joconde* qui en a fait foi. On a imprimé tout récemment qu'il n'avait pu parler de ses fables, parce qu'elles n'avaient paru qu'en 1678, cinq ans après *l'Art poétique.* Mais une apologie si mauvaise de tout point montre seulement avec quelle légèreté l'on prononce aujourd'hui sur tout, et combien ceux qui parlent de littérature dans les journaux sont sujets à ignorer les faits les plus aisés à constater. D'abord, sur la date on s'est trompé de dix ans. Les six premiers livres des fables ont paru en 1668, dédiés au Dauphin fils de

Louis XIV; et de plus, quand elles n'auraient été publiées qu'après la première édition de *l'Art poétique*, qui aurait empêché Boileau d'en faire mention dans les autres éditions qui se sont suivies de son vivant? La fable et La Fontaine ne devaient-ils pas fournir à un poëme didactique un article intéressant et même nécessaire? Il est très-probable que la vraie cause de cette étrange omission fut la crainte de déplaire à Louis XIV, dont la piété très-scrupuleuse avait été fort scandalisée des *Contes* de La Fontaine, et dont l'opinion sur ce point était fortifiée par un rigorisme qu'on affichait surtout à la cour. C'est là probablement le motif qui fit taire Boileau; mais ce motif n'est pas une excuse.

Je n'ai déguisé aucune des accusations portées contre lui, et j'ai tâché de les exposer sous leur vrai point de vue, leur laissant ce qu'elles avaient de réel, et modérant ce qu'elles avaient d'outré. Il en résulte qu'il a quelquefois poussé la sévérité trop loin, et qu'il n'a été trop complaisant qu'une seule fois : cette disproportion peut assez naturellement se trouver dans un satirique de profession. C'est par cette raison, sans doute, que M. Marmontel le taxe d'avoir été un critique *peu sensible*. Il le fut trop peu, il est vrai, pour le Tasse et Quinault, mais non pas pour Racine et Molière. Avec quel intérêt il parle de notre grand comique dans son *Épître à Racine!*

Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,

Mille de ses beaux traits, aujourd'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés.
L'ignorance et l'erreur, à ses naissantes pièces,
En habits de marquis, en robes de comtesses,
Venaient pour diffamer son chef-d'œuvre nouveau,
Et secouaient la tête à l'endroit le plus beau.
Le commandeur voulait la scène plus exacte;
Le vicomte indigné sortait au second acte.
L'un, défenseur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ses bons mots, le condamnait au feu;
L'autre, fougueux marquis, lui déclarant la guerre,
Voulait venger la cour immolée au parterre.
Mais sitôt que d'un trait de ses fatales mains
La Parque l'eut rayé du reste des humains,
On reconnut le prix de sa muse éclipsée.
L'aimable comédie, avec lui terrassée,
En vain d'un coup si rude espéra revenir,
Et sur ses brodequins ne *put plus* se tenir.

L'époque de cette épître fait autant d'honneur à Boileau que l'épître même : elle fut adressée à Racine au moment où la cabale avait fait abandonner *Phèdre*, et accumulait contre la pièce et l'auteur les critiques et les libelles. Boileau seul tint ferme contre l'orage, et voulut rendre publique sa protestation contre l'injustice. Il était l'ami de Racine, dira-t-on : son courage n'en est pas moins digne d'éloges. Il est si rare qu'en pareille occasion l'amitié fasse tout ce qu'elle doit faire, surtout l'amitié des gens de lettres! et je parle de ceux qui méritent ce nom, de ceux qui ont le plus de droits à l'estime générale. C'est une vérité triste, mais trop prouvée : on peut appliquer aux lettres ce mot de l'Évangile : *Les enfants de ténèbres*

sont plus éclairés sur leurs intérêts que les enfants de lumière. Voyez comme les mauvais auteurs font cause commune, comme ils se soutiennent les uns les autres, comme ils se prodiguent réciproquement les plus grandes louanges sur les plus misérables productions, quels efforts on fait pour relever des pièces proscrites également à la cour et à la ville ! Mais à quoi doit s'attendre ordinairement celui qui donne un bon ouvrage, celui dont on peut craindre la supériorité? Que ses ennemis en diront bien haut tout le mal qu'ils n'en pensent pas, et que ses amis en diront tout bas beaucoup moins de bien qu'ils n'en pensent. Ils ne diront pas une sottise ridicule, mais ils ne diront pas non plus la vérité décisive. Ils suivront tout doucement le public, mais ils ne le devanceront pas : sans contrarier son mouvement, ils ne feront rien pour l'accélérer. Tel est le cœur humain : on n'aime point à voir ses confrères monter d'un degré, et quand l'homme de talent y parvient, à qui le doit-il? Au public indifférent, qui, à la longue, est toujours juste. Souvent il le serait plus tôt, s'il entendait une voix faite pour le décider; souvent il ne faut qu'un homme accrédité pour montrer la vérité à ceux qui sont prêts à la suivre; mais qui veut prendre sur lui d'être cet homme? Quand on abandonna *Brutus*, que firent les beaux-esprits du temps, ceux même que Voltaire appelait ses *amis?* Ils lui conseillèrent de renoncer au théâtre. Quand on sifflait *Adélaïde*, qui prit sa défense? qui voulut être le vengeur du

talent, et le guide du public impartial? Boileau fut cet homme pour Racine : aussi contribua-t-il beaucoup à la résurrection de *Phèdre*. Au milieu du déchaînement universel, il osa dire à l'illustre auteur :

Que peut contre tes vers une ignorance vaine?
Le Parnasse français, ennobli par ta veine,
Contre tous ces complots saura te maintenir,
Et soulever pour toi l'équitable avenir.
Eh! qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles?

Applaudissons à ce langage de l'amitié prononçant les arrêts de la justice.

Après avoir examiné ce que sont ses satires en littérature, faudra-t-il les justifier en morale? On sait combien, sous ce rapport, elles furent attaquées dans le dernier siècle : elles ne l'ont pas été moins dans celui-ci. On n'a plus cherché à intéresser dans cette cause l'état et la religion, parce qu'il ne s'agissait plus de perdre l'auteur; mais on a mis en avant cet esprit de société dont on abuse aujourd'hui en tous sens. On a dit qu'il n'était pas permis, qu'il n'était pas honnête d'affliger l'amour-propre d'autrui. Ce principe est vrai en lui-même; il est la base de toutes les convenances sociales. Mais comment n'a-t-on pas vu que l'exception (et il y en a dans tout) se présentait d'elle-

même dans un cas où l'on commence par se placer hors de l'ordre commun, et par mettre volontairement son amour-propre en compromis? Que fait tout homme qui rend le public juge de ses talents? Ne demande-t-il pas des louanges? et peut-il les demander sans se soumettre, par une conséquence nécessaire, à la condition d'encourir le blâme? Je vous aurais loué, si vous m'eussiez satisfait : j'ai donc le droit de vous condamner, si je suis mécontent. Il n'y a personne qui ne soit autorisé à raisonner ainsi avec un auteur. Tout homme est obligé de vivre en société : il doit donc s'attendre à y trouver tous les ménagements qu'il doit aux autres. Mais personne n'est obligé d'écrire; donc tout le monde est en droit de lui dire : Vous n'écrivez pas bien. C'est une gageure que vous soutenez : vous ne pouvez pas la gagner sans vous exposer à la perdre.

Qu'on n'objecte pas que le public seul a le droit de juger; c'est ici un abus de mots; la voix du public ne peut se composer que de celle de chaque individu, et chacun peut donner la sienne. Le public prononce en corps lorsqu'il est rassemblé; mais il ne l'est pas toujours, à beaucoup près, et pour lors chacun peut donner sa voix en particulier, comme il la donnerait avec tous les autres.

On insiste : Est-il permis d'imprimer contre quelqu'un ce que la politesse ne permettrait pas de dire en face? Le poëte satirique répondra : C'est précisément parce que je parle au public

que je ne suis plus en société. L'auteur a donné son ouvrage et je donne mon avis, chacun de nous à ses risques et fortunes; tout est égal; le public est juge, et dans tout cela il n'y a rien contre la morale.

Au reste, j'aurais pu renvoyer sur cet objet à Boileau lui-même, dans la préface de ses Satires; la question y est solidement discutée, et sa justification établie sur les meilleures raisons. S'il était besoin d'y joindre une autorité imposante, en est-il une que l'on pût préférer à celle du célèbre Arnauld? Le patriarche du jansénisme ne manquait sûrement ni de sévérité ni de lumières. Voici comme il s'énonce dans sa lettre à Perrault, où il prend contre lui la défense des Satires de Despréaux. « Les guerres entre les auteurs passent » pour innocentes quand elles ne s'attachent qu'à ce » qui regarde la critique de la littérature, la grammaire, la poésie, l'éloquence, et que l'on n'y mêle » point de calomnies et d'injures personnelles. Or, » que fait autre chose M. Despréaux à l'égard de » tous les poëtes qu'il a nommés dans ses Satires, » Chapelain, Cotin, Pradon, Coras et autres, sinon » d'en dire son jugement, et d'avertir le public que » ce ne sont pas des modèles à imiter? ce qui peut » être de quelque utilité pour faire éviter leurs » défauts, et qui peut contribuer même à la gloire » de la nation, à qui les ouvrages d'esprit font honneur quand ils sont bien faits : comme au contraire, c'a été un déshonneur à la France d'avoir » fait tant d'estime des pitoyables poésies de Ronsard. »

Et voilà, en effet, le bien que fit aux lettres cet homme dont on veut nier l'*influence*. Il parut au moment où il était le plus nécessaire, et pouvait devenir le plus utile. Les modèles ne faisaient que de naître : nous les voyons aujourd'hui dans l'élévation où le temps les a placés; mais il faut les voir à cette première époque, exposés à la concurrence devant un public qui flottait encore entre le bon et le mauvais goût. Il faut songer que les pièces de Montfleuri balançaient celles de Molière, que les tragédies de Thomas Corneille avaient des succès aussi grands et plus grands que celles de Racine. Il faut se rappeler ce qu'était Chapelain, regardé comme l'oracle de la littérature, nommé par le roi pour être le distributeur de ses grâces, honneur dangereux, qui depuis n'a été accordé à personne, et que même aujourd'hui personne, à ce que j'imagine, n'oserait accepter. Cotin régnait à l'hôtel de Rambouillet, et avait du crédit à la cour, où il s'en servait contre Molière. Quelle sorte de bien pouvait faire alors un jeune poëte, qui avait assez de talent pour écrire très-bien en vers, assez de goût pour juger ceux des autres, assez de hardiesse et de véracité pour énoncer son opinion? A quoi pouvait servir la réputation qu'il obtint de bonne heure par ses premières Satires? A diriger le jugement de la multitude, qui croit volontiers l'auteur qu'elle lit avec plaisir; à lui montrer la distance de Molière à Montfleuri, en célébrant l'un et renvoyant l'autre

Aux laquais assemblés jouer ses mascarades;

à marquer l'intervalle entre Racine et Thomas Corneille, en exaltant l'un et se taisant sur l'autre; à ramener les esprits à la justice en se moquant de la *Phèdre* qu'on applaudissait, et consacrant celle que l'on censurait; à opposer le ridicule au crédit et à la renommée de Chapelain. Nous croyons aujourd'hui qu'un poëme tel que *la Pucelle* n'avait besoin de personne pour tomber. Point du tout; on en fit six éditions en dix-huit mois. Il ennuyait tout le monde, mais on n'osait pas le dire. La crainte retenait les gens de lettres, qui voyaient dans sa main toutes les récompenses; le préjugé arrêtait les gens du monde, qui n'osaient attaquer une si grande réputation. Furetière seul eut cette confiance; mais il n'avait pas celle du public. Quand l'auteur de *la Pucelle* en fit la lecture chez le grand Condé, devant tout ce qu'il y avait de plus distingué dans les deux sexes à la cour et à la ville, tout le monde se récriait: *Que cela est beau!* Madame de Longueville dit tout bas à l'oreille du prince : *Oui, cela est beau, mais cela est bien ennuyeux;* et ce mot qui courut passa pour une singularité de madame de Longueville. Notez qu'elle n'osa pas dire que cela ne fût pas *beau;* elle n'eut que le bon esprit de s'ennuyer, et la bonne foi d'en convenir. Tout le monde n'est pas de même; nos jugements dépendent si fort de ceux d'autrui! on se laisse si aisément entraîner au mouvement général! Mais quand un poëte tel que Despréaux fit voir *les durs vers* de Chapelain, *sans force et sans grâce, enflés d'épithètes, montés sur de grands mots comme sur des*

échasses ; quand il se moqua de sa muse *allemande en français*, tout le monde fut de son avis. Cela n'était pas, comme le remarqueront peut-être des hommes *profonds*, fort important pour l'état : oui, mais cela n'était pas indifférent au bon goût.

Il convenait à celui qui avait su faire justice des mauvais auteurs et la rendre aux bons de fixer les principes dont ses divers jugements n'étaient que les conséquences : c'est ce qui lui restait à faire dans *l'Art poétique*. Cet excellent ouvrage, un des beaux monuments de notre langue, est la preuve de ce que j'ai eu occasion d'établir plus d'une fois, qu'en général la saine critique appartient au vrai talent, et que ceux qui peuvent donner des modèles sont aussi ceux qui donnent les meilleures leçons. C'était à Cicéron et à Quintilien à parler de l'éloquence; ils étaient de grands orateurs : à Horace et à Despréaux de parler de la poésie ; ils étaient de grands poëtes. Que ceux qui veulent écrire en vers méditent *l'Art poétique* de l'Horace français, ils y trouveront marqué, d'une main également sûre, le principe de toutes les beautés qu'il faut chercher, celui de tous les défauts dont il faut se garantir. C'est une législation parfaite dont l'application se trouve juste dans tous les cas, un code imprescriptible dont les décisions serviront à jamais à savoir ce qui doit être condamné, ce qui doit être applaudi. Nulle part l'auteur n'a mieux fait voir le jugement exquis dont la nature l'avait doué. Ceux qui ont étudié l'art d'écrire, qui en connaissent, par une expérience journalière, les secrets et les

difficultés, peuvent attester combien ils sont frappés du grand sens renfermé dans cette foule de vers aussi bien pensés qu'heureusement exprimés, et devenus depuis long-temps les axiomes du bon goût. Il serait bien injuste qu'ils perdissent de leur mérite parce que le temps nous les a rendus familiers, ou parce que de grands modèles les avaient précédés. L'exemple ne rend pas le précepte inutile : ils se fortifient l'un par l'autre. L'exemple du bon est toujours combattu par celui du mauvais, surtout quand le bon ne fait que de naître. Tous les esprits ne sont pas également propres à en faire la distinction : la multitude est facile à égarer; la perfection est sévère, le faux esprit est séduisant, le mauvais goût est contagieux. Dans cette lutte continuelle de la vérité et de l'erreur, l'homme dont la main est assez sûre pour poser la limite immuable qui les sépare, l'homme qui nous montre le but, nous indique la véritable route, nous détourne des chemins trompeurs, nous marque les écueils, ne rend-il pas un service important? n'est-il pas le bienfaiteur des arts? Accordons que *l'Art poétique* n'ait pu rien apprendre à un Racine, quoique le plus grand talent puisse toujours apprendre quelque chose d'un bon esprit, il aura toujours fait un bien très-essentiel, celui d'enseigner à tout le monde pourquoi Racine est admirable. En disant ce qu'il fallait faire, il apprenait à juger celui qui avait bien fait, à le discerner de celui qui faisait mal. En resserrant dans des résultats lumineux toutes les règles principales de la

tragédie, de la comédie, de l'épopée et des autres genres de poésie; en renfermant tous les principes de l'art d'écrire dans des vers parfaits et faciles à retenir, il laissait dans tous les esprits la mesure qui devait servir à régler leurs jugements. Il rendait familières au plus grand nombre ces lois avouées par la raison de tous les siècles, et par le suffrage de tous les hommes éclairés. Il dirigeait l'estime et le blâme; et s'il est vrai que l'empire des arts ne peut, comme tous les autres, subsister sans une police à peu près généralement reçue, sans des lois qui aient une sanction et un effet, quoique souvent violées comme ailleurs; sans une espèce d'hiérarchie qui établisse des rangs, des honneurs et des distinctions, l'écrivain qui a contribué plus que personne à fonder cet ordre nécessaire, qui fut, il y a cent ans, le premier législateur de la république des lettres, et qu'aujourd'hui elle reconnaît encore sous ce titre, ne mérite-t-il pas une éternelle reconnaissance?

L'Art poétique eut à peine paru, qu'il fit la loi, non-seulement en France, mais chez les étrangers qui le traduisirent. Son *influence* n'y fut pas, à beaucoup près, si sensible que parmi nous; mais dans toute l'Europe lettrée, les esprits les plus judicieux en approuvèrent la doctrine. On peut bien croire qu'il excita la révolte sur le bas Parnasse: par tous pays les mauvais sujets n'aiment pas qu'on fasse la police. Mais ce fut en vain qu'on l'attaqua: la raison en beaux vers a un grand empire. La bonne compagnie sut bientôt par cœur ceux de Boileau,

et il fallut s'y soumettre. Les rapsodies qu'on appelait poëmes épiques, et qui avaient encore de nombreux défenseurs, n'en eurent plus dès ce moment, et l'on n'appela point de l'arrêt qui les condamnait au néant. Le règne des pointes, déjà fort ébranlé, tomba entièrement au théâtre, au barreau et dans la chaire, et l'on convint avec Despréaux, de renvoyer à l'Italie

De tous ces faux brillants l'éclatante folie.

Le burlesque, qui avait eu tant de vogue, fut frappé d'un coup dont il ne se releva pas, malgré Desmarets et d'Assouci, qui jetaient les hauts cris, et prétendaient que Boileau n'avait décrié le burlesque que parce qu'il n'était pas en état d'en faire. La province n'admira plus *le Typhon*, ni l'*Ovide en belle humeur*, et le bon d'Assouci, témoin de cette déroute, d'Assouci, qui s'intitulait *empereur du burlesque*, prit le parti d'imprimer naïvement : *Si le burlesque ne divertit plus la cour, c'est que Scarron a cessé de vivre et que j'ai cessé d'écrire.* Boileau couvrit d'un ridicule ineffaçable ces productions si ennuyeusement emphatiques, ces grands romans si fort à la mode, dont les personnages hors de nature, les sentiments sans vérité, les intrigues sans passion, les aventures sans vraisemblance, les dangers sans intérêt, avaient passé sur la scène et introduit jusque dans la société le langage guindé et le galimatias sentimental, qui se reproduit aujourd'hui sous une autre forme. La considération personnelle dont jouissait mademoiselle Scudéry, que l'on trai-

tait d'*illustre*, et ses protections puissantes, n'intimidèrent point l'inflexible aristarque, et ne tinrent pas contre quatre vers de *l'Art poétique.*

> Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie,
> L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
> Et, sous des noms romains faisant notre portrait,
> Peindre Caton galant et Brutus dameret.

Le *fatras obscur* et ampoulé de Brébeuf, qui avait rendu la Pharsale *aux provinces si chère,* et qui était d'autant plus capable de faire illusion, qu'il était mêlé de quelques *étincelles* brillantes, fut mis à sa place, et distingué de la vraie grandeur. Boileau, en appréciant celle de Corneille, en payant au père du théâtre le tribut d'une admiration éclairée, indiqua ses principales fautes, sans le nommer, en plus d'un endroit de *l'Art poétique;* la froideur de ses dissertations politiques et de son dialogue trop raisonné; le faste déclamatoire trop fréquent, même dans ses meilleures pièces; l'obscurité de l'intrigue d'*Héraclius;* l'embarras de quelques-unes de ses expositions; le défaut de *ressorts qui puissent attacher.* Il accoutuma le public à lui comparer Racine, et les auteurs à se modeler sur ce dernier, qui savait mieux que tout autre *émouvoir le spectateur.* Son autorité était si bien affermie, on le regardait tellement comme l'apôtre du goût et le grand justicier du Parnasse, que, lorsque Charles Perrault leva contre les anciens, au milieu de l'Académie, l'étendard d'une guerre que Lamothe renouvela depuis avec aussi peu de succès, Boileau, déjà vieux,

ayant gardé le silence, le prince de Conti, connu par les agréments de son esprit et son amour pour les lettres, celui dont Rousseau a si dignement célébré la mémoire, dit tout haut qu'il irait à l'Académie, et qu'il écrirait sur le fauteuil de Despréaux: *Tu dors, Brutus!*

Enfin, pour borner cette énumération, et faire voir que l'*influence* du poëte ne s'étendait pas seulement sur les choses de goût et les matières de littérature, et qu'un bon esprit sert à tout, deux vers de ses Satires firent abolir l'infamie juridique du congrès qui souillait nos tribunaux; et son Arrêt *contre une inconnue nommée la Raison*, badinage qui courut tout Paris, après avoir été présenté au président de Lamoignon, nous sauva la honte d'un arrêt plus sérieux que l'on sollicitait contre la philosophie de Descartes en faveur de celle d'Aristote. C'était bien assez de celui qu'on avait déjà rendu sur le même objet en 1624; et si du moins cette sottise ne fut pas réitérée, une plaisanterie de Despréaux en fut la cause.

Heureusement, dans les ouvrages dont il me reste à parler, dans *les Épîtres* et *le Lutrin*, les éloges unanimes qu'on accorde au poëte ne peuvent plus être mêlés d'aucune plainte, d'aucune chicane contre le critique. S'il est inférieur à Horace dans les Satires (excepté la neuvième), il est pour le moins son égal dans les Epîtres. Je ne crois pas même que les meilleures du favori de Mécène puissent soutenir le parallèle avec l'épître à M. de Seignelay *sur le Vrai*, et avec celle qui est adressée à M. de

Lamoignon *sur les Plaisirs de la campagne*, mis en opposition avec la vie inquiète et agitée qu'on mène à la ville. Auguste, dans les Épîtres d'Horace, n'a jamais été loué avec autant de finesse ni chanté avec un ton si noble, si élevé et si poétique, que Louis XIV l'a été dans celles de Despréaux. Enfin celles d'Horace n'ont pas un seul morceau comparable au passage du Rhin : il y a plus de mérite encore dans la louange délicate que dans la satire ingénieuse, et notre poëte possède éminemment l'une et l'autre.

Un bruit court que Louis va tout réduire en poudre,
Et dans Valencienne est entré comme un foudre ;
Que Cambrai, des Français l'épouvantable écueil,
A vu tomber enfin ses murs et son orgueil ;
Que devant Saint-Omer, Nassau, par sa défaite,
De Philippe vainqueur rend la gloire complète.
Dieu sait comme les vers chez vous s'en vont couler,
Dit d'abord un ami qui veut me cajoler,
Et dans ce temps guerrier et fécond en Achilles,
Croit que l'on fait les vers comme l'on prend les villes.

Ce dernier trait est charmant :

Pour moi, qui, sur ton nom déjà brûlant d'écrire,
Sens au bout de ma plume expirer la satire,
Je n'ose de mes vers vanter ici le prix ;
Toutefois si quelqu'un de mes faibles écrits
Des ans injurieux peut éviter l'outrage,
Peut-être pour ta gloire aura-t-il son usage ;
Et comme tes exploits, étonnant les lecteurs,
Seront à peine crus sur la foi des auteurs,
Si quelque esprit malin les veut traiter de fables,
On dira quelque jour, pour les rendre croyables :

Boileau, qui, dans ses vers pleins de sincérité,
Jadis à tout son siècle a dit la vérité,
Qui mit à tout blâmer son étude et sa gloire,
A pourtant de ce roi parlé comme l'histoire.

C'est là prendre ses avantages avec toute l'adresse possible. Ce morceau, récité devant Louis XIV, fit sur lui une impression sensible, et devait la faire : plus un grand cœur aime la louange, plus il goûte vivement celle qui est apprêtée avec un art qui dispense de la repousser. Au reste, Boileau, en se vantant de parler comme l'histoire, ne disait rien qui ne fût vrai. Ce poëte, qu'on accuse de manquer de philosophie, en eut assez pour louer un roi conquérant, bien moins sur ses victoires que sur les réformes salutaires et les établissements utiles que l'on devait à la sagesse de son gouvernement. Peut-être y avait-il quelque courage à dire au vainqueur de l'Espagne, au conquérant de la Franche-Comté et de la Flandre :

Il est plus d'une gloire : en vain aux conquérants
L'erreur, parmi les rois, donne les premiers rangs :
Entre les grands héros ce sont les plus vulgaires :
Chaque siècle est fécond en heureux téméraires ;
Chaque climat produit des favoris de Mars ;
La Seine a des Bourbons, le Tibre a des Césars.
On a vu mille fois des fanges méotides
Sortir des conquérants, Goths, Vandales, Gépides.
Mais un roi vraiment roi, qui, sage en ses projets,
Sache en un calme heureux maintenir ses sujets,
Qui du bonheur public ait cimenté sa gloire,
Il faut pour le trouver courir toute l'histoire.
La terre compte peu de ces rois bienfaisants ;
Le ciel à les former se prépare long-temps.

. . . .
Assez d'autres sans moi, d'un style moins timide,
Suivront aux champs de Mars ton courage rapide,
Iront de ta valeur effrayer l'univers,
Et camper devant Dôle au milieu des hivers.
Pour moi, loin des combats, sur un ton moins terrible,
Je dirai les exploits de ton règne paisible,
Je peindrai les plaisirs en foule renaissants;
Les oppresseurs du peuple à leur tour gémissants.
On verra par quels soins ta sage prévoyance,
Au fort de la famine, entretint l'abondance.
On verra les abus par ta main réformés;
La licence et l'orgueil en tous lieux réprimés;
Du débris des traitants ton épargne grossie;
Des subsides affreux la rigueur adoucie;
Le soldat dans la paix sage et laborieux;
Nos artisans grossiers rendus industrieux,
Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles
Que payait à leur art le luxe de nos villes.
Tantôt je tracerai tes pompeux bâtiments,
Du loisir d'un héros nobles amusements.
J'entends déjà frémir les deux mers étonnées
De voir leurs flots unis au pied des Pyrénées, etc.

Il n'y a pas un de ces vers qui ne rappelle un fait constaté dans l'histoire. Tout ce que la prose éloquente de Voltaire a consacré dans le Siècle de Louis XIV, les lois, les manufactures, les canaux, la police, les travaux publics, la diminution des tailles, les édifices élevés pour les arts, tout est ici exprimé en beaux vers. On voit dans ces morceaux et dans beaucoup d'autres, non-seulement l'homme d'esprit qui sait plaire, le poëte qui sait écrire, mais l'homme judicieux qui choisit les objets de ses louanges et ne veut pas être démenti par la postérité.

Si la versification de ses Épîtres est plus forte que celle de ses Satires, elle est aussi plus douce et plus flexible. Le censeur s'y montre moins, et l'homme s'y montre davantage : c'est toujours le même fonds de raison; mais elle éclaire souvent sans blesser. Ne reconnaît-on pas l'homme vrai, l'ennemi de toute espèce d'affectation, dans ces vers à M. de Seignelay?

Sans cesse on prend le masque, et, quittant la nature,
On craint de se montrer sous sa propre figure.
Par là le plus sincère assez souvent déplaît.
Rarement un esprit ose être ce qu'il est.
Vois-tu cet importun que tout le monde évite,
Cet homme à toujours fuir, qui jamais ne vous quitte?
Il n'est pas sans esprit; mais, né triste et pesant,
Il veut être folâtre, évaporé, plaisant.
Il s'est fait de sa joie une loi nécessaire,
Et ne déplaît enfin que pour vouloir trop plaire.
La simplicité plaît sans étude et sans art.
Tout charme en un enfant dont la langue sans fard,
A peine du filet encor débarrassée,
Sait d'un air innocent bégayer sa pensée.
Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant;
Mais la nature est vraie, et d'abord on la sent.
C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime.
Un esprit né chagrin plaît par son chagrin même :
Chacun pris dans son air est agréable en soi :
Ce n'est que l'air d'autrui qui peut déplaire en moi.

On aurait tort de prendre trop à la lettre ces vérités morales, exprimées avec la précision poétique qui les rend plus piquantes. On sait bien qu'il y a des gens qui, pour être désagréables, n'ont besoin que d'être ce qu'ils sont; mais cela n'empêche pas

que le principe général ne soit très-juste, et que tout le morceau ne soit plein de ce bons sens que nous aimons dans les vers d'Horace. C'est lui qu'on croit lire aussi dans l'épître sur les douceurs de la campagne.

C'est là, cher Lamoignon, que mon esprit tranquille
Met à profit les jours que la Parque me file.
Ici, dans un vallon bornant tous mes désirs,
J'achète à peu de frais de solides plaisirs.
Tantôt, un livre en main, errant dans les prairies,
J'occupe ma raison d'utiles rêveries;
Tantôt, cherchant la fin d'un vers que je construi,
Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui.
Quelquefois à l'appât d'un hameçon perfide
J'amorce, en badinant, le poisson trop avide;
Ou, d'un plomb qui suit l'œil et part avec l'éclair,
Je vais faire la guerre aux habitants de l'air.
Une table au retour, propre et non magnifique,
Nous présente un repas agréable et rustique.
Là, sans s'assujettir aux dogmes du Broussin,
Tout ce qu'on boit est bon, tout ce qu'on mange est sain.
La maison le fournit, la fermière l'ordonne,
Et mieux que Bergerat l'appétit l'assaisonne.

Quand Boileau introduit dans ses Épîtres un interlocuteur, il dialogue bien mieux que dans ses Satires. Il supprime toute formule de liaisons, ses *dis-tu*, *poursuis-tu*, *diras-tu*, qui reviennent si fréquemment dans sa satire *contre les Femmes* et ailleurs, et jettent de la langueur dans le style. Voyez la conversation sur les auteurs dans la satire du repas.

Mais vous, pour en parler, vous y connaissez-vous?

Mais que vous mille fois, *dit le noble en furie*,
Vous? mon Dieu, mêlez-vous de boire, je vous prie,
A l'auteur sur-le-champ aigrement reparti.

On voyait assez que c'était l'*auteur* qui avait répondu, et un vers entier pour le dire allonge inutilement un morceau qui doit être vif et rapide. Ses Épîtres ne tombent point dans ce défaut : quand le poëte y dialogue, c'est avec la précision d'Horace, témoin l'entretien de Cynéas et de Pyrrhus, qui est un modèle en ce genre; témoin l'*Épître à M. de Lamoignon* dans plus d'un endroit.

Hier, dit-on, de vous on parla chez le roi,
Et d'attentat horrible on traita la satire.
Et le roi, que dit-il ? Le roi se prit à rire.
. . . .
Vient-il de la province une satire fade,
D'un plaisant du pays insipide boutade,
Pour la faire courir on dit qu'elle est de moi,
Et le sot campagnard le croit de bonne foi.
J'ai beau prendre à témoin et la cour et la ville :
Non, à d'autres, dit-il, on connaît votre style.
Combien de temps ces vers vous ont-ils bien coûté ?
Ils ne sont point de moi, monsieur, en vérité :
Peut-on m'attribuer ces sottises étranges !
Ah ! monsieur ! vos mépris vous servent de louanges.

Ce progrès est d'autant plus louable, que, dans les nombreuses critiques où l'on épluchait vers par vers toutes les poésies de l'auteur, on ne lui avait point reproché ce défaut, et cela prouve que les réflexions d'un bon écrivain l'instruisent mieux que toutes les censures.

Lorsqu'on a prétendu que Boileau n'avait ni *fécondité*, ni *feu*, ni *verve*, on avait apparemment oublié *le Lutrin*. Il fallait bien quelque *fécondité* pour faire un poëme de six chants sur un pupitre remis et enlevé; et si nous avons déjà vu que ses Satires mêmes n'étaient point dépourvues de l'espèce de *verve* qu'elles comportaient, combien il a dû en montrer davantage dans une espèce d'ouvrage qui demandait de l'imagination pour construire une machine poétique, et du *feu* pour l'animer! Qui jamais, parmi ceux que l'on peut citer comme des connaisseurs, a méconnu l'un et l'autre dans *le Lutrin?* Tous les agents employés par le poëte ont leur destination marquée, et la remplissent en concourant à l'effet général. La fable, pendant cinq chants, est parfaitement conduite. La vérité des caractères et la vivacité des peintures y répandent tout l'intérêt dont un semblable sujet était susceptible, c'est-à-dire l'amusement qu'on peut prendre à voir de grands débats pour la plus petite chose. Mais que de ressources et d'art il fallait pour nous en occuper!

.....La Discorde encore toute noire de crimes,
Sortant des Cordeliers pour aller aux Minimes,

s'indigne du repos qui règne à la Sainte-Chapelle, et jure d'y détruire la paix, comme elle a su la détruire ailleurs. Elle apparaît en songe, sous les traits d'un vieux chantre, au prélat, qu'elle excite et soulève contre le grand-chantre son rival. Elle lui suggère le projet d'ensevelir ce fier concurrent

sous la masse d'un vieux lutrin, relégué depuis long-temps dans une sacristie. Tous les préparatifs pour cette entreprise se font avec la plus grande solennité., et c'est toujours à table que se prennent toutes les résolutions. Au moment où les amis du prélat, choisis par le sort, vont élever dans la nuit ce lutrin qui doit désespérer le chantre, la Discorde pousse un cri de joie :

L'air qui gémit du cri de l'horrible déesse
Va jusque dans Cîteaux réveiller la Mollesse.

La Nuit, sa confidente naturelle, lui raconte les querelles qui vont s'allumer. La Mollesse en prend occasion de se plaindre de tous les maux qu'on lui a faits; elle regrette les beaux jours de son règne, et là se trouve si heureusement amené celui de Louis XIV, que les détracteurs mêmes de Boileau ont rendu hommage à la beauté de cet épisode, qui laisse les admirateurs sensibles hésiter entre le mérite de l'invention et celui de l'exécution. Mais avec quelle facilité l'auteur rentre dans son sujet, et sait lier cet épisode à l'action!

Cîteaux dormait encore, et la Sainte-Chapelle
Conservait du vieux temps l'oisiveté fidèle;
Et voici qu'un lutrin prêt à tout renverser
D'un séjour si chéri vient encore me chasser.
O toi! de mon repos compagne aimable et sombre,
A de si noirs forfaits prêteras-tu ton ombre?
Ah! Nuit! si tant de fois dans les bras de l'Amour
Je t'admis aux plaisirs que je cachais au jour,
Du moins ne permets pas.....

Ainsi la Nuit se trouve mise en action. Elle va cacher dans le creux du lutrin le hibou qui fait une si grande peur aux trois champions réunis pour emporter la fatale machine, et il faut que la Discorde, sous les traits de Sidrac, les harangue pour leur rendre le courage, et les faire rougir de leur puérile frayeur. Ils se raniment, mettent la main à l'œuvre.

Et le pupitre enfin tourne sur son pivot.

Voilà de la fiction, du mouvement et de l'action, c'est-à-dire tout ce qui donne la vie à un poëme, soit badin, soit héroïque, et ce qui serait encore trop peu de chose sans le style; mais il est au-dessus de tout le reste.

Les critiques du temps se déchaînèrent contre cet incident du hibou; ils le trouvèrent trop petit, et le commentateur Saint-Marc, qui veut toujours donner tort à Boileau, comme Brossette veut toujours lui donner raison, a fait une longue diatribe contre l'intervention de la Nuit et contre le hibou. Mais Saint-Marc, et ceux dont il s'est fait l'apologiste, ont apparemment voulu oublier la nature du sujet : il n'ont pas voulu voir que le hibou figure très-convenablement avec le perruquier l'Amour et le sacristain Boirude, qui vont, armés d'une bouteille, à la conquête d'un lutrin. Les événements sont dignes des personnages, comme le combat des chantres et des chanoines qui se jettent à la tête des livres de Barbin sur l'escalier de la Sainte-Chapelle

est l'espèce de bataille qui convient à cette espèce d'épopée.

Mais comment l'auteur a-t-il pu enrichir une matière si stérile, et se soutenir si long-temps avec si peu de moyens? Comment a-t-il pu faire tant de beaux vers sur une querelle de chapitre? C'est là le miracle de son art; c'est à force de talent poétique, c'est en prodiguant à pleines mains le sel de la bonne plaisanterie, en donnant à tous ses personnages une physionomie vraie et distincte, qu'il est parvenu à transporter le lecteur au milieu d'eux, et à l'attacher par des ressorts qui, dans une main moins habile, auraient manqué d'effet. Tous ses héros ont une figure dramatique, une tête et une attitude pittoresques, et rien n'est plus riche que le coloris dont il les a revêtus. Veut-il peindre le prélat qui repose :

La jeunesse en sa fleur brille sur son visage;
Son menton sur son sein descend à double étage,
Et son corps ramassé dans sa courte grosseur
Fait gémir les coussins sous sa molle épaisseur.

Ici c'est le vieux Sidrac, conseiller du prélat, qui s'avance dans l'assemblée.

Quand Sidrac, à qui l'âge allonge le chemin,
Arrive dans la chambre un bâton à la main.
Ce vieillard dans le chœur a déjà vu quatre âges;
Il sait de tous les temps les différents usages,
Et son rare savoir, de simple marguillier,
L'éleva par degrés au rang de chéfecier.

Là, c'est le docteur Alain :

Alain tousse et se lève, Alain, ce savant homme,
Qui de Bauny vingt fois a lu toute la Somme,
Qui possède Abéli, qui sait tout Raconis,
Et même entend, dit-on, le latin d'Akempis.

Ce latin, qui est celui de *l'Imitation*, est le plus facile de tous à entendre. Le poëte place toujours à propos le trait comique, qui réduit à la vérité le ton héroïque dont il s'amuse à agrandir les objets.

Au mérite des portraits joignez celui des tableaux :

Parmi les doux plaisirs d'une paix fraternelle,
Paris voyait fleurir son antique Chapelle.
Ses chanoines vermeils et brillants de santé
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté.
Sans sortir de leurs lits, plus doux que leurs hermines,
Ces pieux fainéants faisaient chanter matines,
Veillaient à bien dîner, et laissaient en leur lieu
A des chantres gagés le soin de louer Dieu.

Et ailleurs :

Dans le réduit obscur d'une alcove enfoncée,
S'élève un lit de plume à grands frais amassée.
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,
Règne sur le duvet une heureuse indolence.
C'est là que le prélat, muni d'un déjeuner,
Dormant d'un léger somme, attendait le dîner.

Celui qui avait dit dans *l'Art poétique :*

Il est un heureux choix de mots harmonieux,

les a choisis tous ici, de manière qu'il n'y a pas une seule syllabe qui fasse assez de bruit pour réveiller le prélat qui dort. Et quelle verve dans la peinture du vieux Boirude!

Mais que ne dis-tu point, ô puissant porte-croix!
Boirude, sacristain, cher appui de ton maître,
Lorsqu'aux yeux du prélat tu vis ton nom paraître?
On dit que ton front jaune, et ton teint sans couleur,
Perdit en ce moment son antique pâleur;
Et que ton corps goutteux, plein d'une ardeur guerrière,
Pour sauter au plancher, fit deux pas en arrière.

Entrons dans la demeure de la Mollesse.

C'est là qu'en un dortoir elle fait son séjour.
Les plaisirs nonchalants folâtrent à l'entour.
L'un pétrit dans un coin l'embonpoint des chanoines,
L'autre broie en riant le vermillon des moines.
La Volupté la sert avec des yeux dévots,
Et toujours le Sommeil lui verse des pavots.

Mais c'est surtout dans la description des objets les plus communs qu'il déploie toutes les richesses de l'expression, et qu'il fait servir la langue poétique à des peintures qui semblaient faites pour s'y refuser.

A ces mots il saisit un vieil Infortiat,
Grossi des visions d'Accurse et d'Alciat,
Inutile ramas de gothique écriture,
Dont quatre ais mal unis formaient la couverture,

Entourée à demi d'un vieux parchemin noir,
Où pendait à trois clous un reste de fermoir

Qui avait su, avant Boileau, faire descendre si heureusement la poésie à de semblables détails ? Est-il bien facile de dire en vers élégants qu'on allume une bougie avec un briquet et une pierre à fusil ? Le talent du poëte saura encore ennoblir cette peinture si familière.

Des veines d'un caillou, qu'il frappe au même instant,
Il fait jaillir un feu qui pétille en sortant;
Et bientôt, au brasier d'une mèche enflammée,
Montre, à l'aide du soufre, une cire allumée.

Rien n'est oublié, et tout est fidèlement rendu, non pas en cherchant des termes nouveaux et inusités, des figures bizarres, des combinaisons forcées; le poëte n'a point recours au néologisme, il se sert des mots les plus ordinaires, la mèche, le soufre, le caillou, la cire, le brasier; mais il les combine sans effort, de manière à leur donner de l'élégance et du nombre. Et des jeunes gens qui n'ont guère fait qu'entasser des lieux communs ampoulés sur le soleil et la lune, prétendent créer la poésie descriptive, créer une langue inconnue à Boileau et à Racine! Au lieu de songer à en faire une, qu'ils étudient encore celle de leurs maîtres; et sans vouloir la changer, qu'ils apprennent à s'en servir comme eux.

Nous n'avons pas d'ouvrage où l'on trouve plus souvent que dans *le Lutrin* l'exemple de ces détails vulgaires relevés par ceux qui les avoisinent. Je n'en

citerai plus qu'un seul entre mille autres : c'est l'habillement du chantre.

On apporte à l'instant ses somptueux habits,
Où sur l'ouate molle éclate le tabis.
D'une longue soutane il endosse la moire,
Prend ses gants violets, les marques de sa gloire,
Et saisit en pleurant ce rochet qu'autrefois
Le prélat trop jaloux lui rogna de trois doigts.

Quel choix d'expressions et de circonstances! L'ouate, que nous prononçons communément *ouette*, ne semble pas faite pour figurer dans un vers ; mais le poëte, en faisant tomber doucement le sien sur *l'ouate molle*, et le relevant pour y faire *éclater le tabis,* vient à bout d'en tirer de l'élégance et de l'harmonie. Il emploie le même art pour ennoblir la soutane du chantre par une épithète bien placée, par une figure fort simple, qui consiste à prendre la partie pour le tout, et il en résulte un vers élégant et pittoresque :

D'une longue soutane il endosse la moire.

Prendre ses gants est bien une action triviale : mais

Ses gants violets, les marques de sa gloire,

sont relevés par une heureuse opposition. Enfin, il met de l'intérêt jusque dans ce *rochet ,* placé à une césure artificielle; ce *rochet*

Qu'un prélat trop jaloux lui rogna de trois doigts.

Ce style montre la science de tout embellir, et le néologisme ne montre que de l'impuissance.

On a pu remarquer, dans tout ce que j'ai rapporté, combien l'auteur possède tous les secrets de l'harmonie imitative. On a cité mille fois le sommeil de la Mollesse et ces vers sur les rois fainéants.

Aucun soin n'approchait de leur paisible cour.
On reposait la nuit, on dormait tout le jour:
Seulement au printemps, quand Flore dans les plaines
Faisait taire des vents les bruyantes haleines,
Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenaient dans Paris le monarque indolent.

Les vers marchent aussi lentement que les bœufs qui traînent le char. C'est ainsi que le poëme est écrit d'un bout à l'autre : partout le même rapport des sons avec les objets.

Ils passent de la nef la vaste solitude,
Et dans la sacristie entrant, non sans terreur,
En percent jusqu'au fond la ténébreuse horreur.
C'est là que du lutrin gît la machine énorme.

Cette épithète, si bien placée à la fin des vers, présente le lutrin dans toute sa masse.

Et d'un bras qui peut tout ébranler,
Lui-même se courbant, s'apprête à le rouler.

Vous voyez, vous entendez l'effort des bras qui le soulèvent : voyons-le dans la place qu'on lui destine.

Aussitôt dans le chœur la machine emportée,
Est, sur le banc du chantre, à grand bruit remontée.

Ses aïs demi-pouris, que l'âge a relâchés,
Sont à coups de maillet unis et rapprochés.
Sous les coups redoublés tous les bancs retentissent.
Les murs en sont émus, les voûtes en mugissent,
Et l'orgue même en pousse un long gémissement.

Un poëte moderne [1], qui prétend que notre *poésie se meurt de timidité*, quoique le plus souvent elle ne soit malade que d'extravagance, et qui a cru la faire revivre en lui rendant les vêtements bigarrés dont l'avait affublée Ronsard, a pourtant fait l'honneur à Boileau de s'approprier ce vers imitatif :

Et l'orgue même en pousse un long gémissement.

seulement il a mis une *forêt* à la place de *l'orgue*; et au lieu de *gémissement*, qui lui a paru trop *usé*, il a jugé à propos de ressusciter le vieux mot *bruissement*, dont il ne reste plus que la racine *bruire*, et qui, lorsqu'on lui donne la valeur de deux pieds, a l'inconvénient de substituer deux syllabes à une diphthongue, ce qui forme un mot sourd et un rhythme indéterminé. Il a mis :

Et la forêt en pousse un long *bruissement*.

Ainsi, en rendant à Boileau l'expression, l'effet et l'artifice du vers, il ne reste à celui qui l'a pris que le *bruissement*, qui n'est pas une invention merveilleuse. Ne valait-il pas mieux prendre le *gémisse-*

[1] L'auteur du poëme des *Mois*, qui d'ailleurs avait du talent : il en sera parlé dans la suite de cet ouvrage.

ment avec tout le reste, que de rajeunir de cette manière la langue *usée* de Despréaux ?

Je me suis un peu étendu sur *le Lutrin*, parce que cet ouvrage est, avec *l'Art poétique*, ce qui fait le plus d'honneur à Boileau : c'est un de ceux où la perfection de la poésie française a été portée le plus loin, enfin celui où l'auteur a été plus poëte que dans tous les autres. Il n'en existait point de modèle. Qu'est-ce, en comparaison, que le *Combat des Rats et des Grenouilles*, si peu digne d'Homère, et *le Seau enlevé* de Tassoni, production si médiocre et si froidement prolixe. Le seul défaut de ce chef-d'œuvre, c'est que le dernier chant ne répond pas aux autres : il est tout entier sur le ton sérieux, et la fiction y change de nature. Le personnage allégorique de la Piété est trop grave pour figurer agréablement avec la Nuit, la Mollesse et la Chicane. La fin du poëme ne semble faite que pour amener l'éloge du président de Lamoignon. Cette faute a été relevée il y a long-temps; mais un sixième chant défectueux n'ôte rien du grand mérite des cinq autres, ni du plaisir continu qu'on éprouve en les lisant.

Un homme d'esprit [1], qui s'amuse quelquefois à insérer dans le *Journal de Paris* des lettres fort agréables, a proposé sur Boileau des questions assez singulières. Ce ne sont pas celles d'un détracteur de ce grand homme; car, après en avoir parlé comme tous les gens sensés, ce qu'il ajoute semble

[1] M. de Villette.

n'exprimer que la surprise et le regret que Boileau n'ait pas tenté tous les genres de poésie. Voici comme il parle à ce sujet :

« Pourquoi ce génie souple et fécond, qui a » donné de si excellents préceptes, n'a-t-il pas en » même temps fourni des exemples des différents » genres qu'il a traités? Pourquoi n'avez-vous pas » de lui une seule églogue, une élégie, une scène » comique, tragique ou lyrique? Pourquoi pro- » mettre toute sa vie un poëme épique à la France, » et n'en pas essayer un seul chant? »

Tes *pourquoi*, dit le dieu, ne finiraient jamais.

Heureusement toutes ces questions se réduisent à une seule : Pourquoi Boileau n'a-t-il pas tout fait? C'est peut-être la première fois qu'on s'est avisé d'une question semblable. On n'a jamais demandé pourquoi Horace n'avait point fait de poëme épique, ni Virgile des odes, ni Homère des tragédies. Tout le monde répondra : C'est que chacun a son talent. *L'Art poétique* commence par établir cette vérité éternelle :

La nature, fertile en esprits excellents,
Sait entre les auteurs partager les talents ;

et il recommande à chacun de bien connaître le sien.

Mais souvent un esprit qui se flatte et qui s'aime,
Méconnaît son génie et s'ignore soi-même.

Boileau n'est point tombé dans ce travers ; il

n'a fait que ce qu'il savait faire : il faut lui en savoir gré, et lui pardonner de ne s'être compromis qu'une fois en composant une mauvaise ode. S'il n'a essayé ni l'églogue ni l'élégie, c'est qu'il n'avait pas les inclinations pastorales ni l'imagination amoureuse. Si nous n'avons pas de lui une scène comique, tragique ou lyrique, c'est qu'on ne fait point une scène de ce genre : on fait une tragédie, une comédie, un opéra. Il en a laissé le soin à Racine, à Molière et à Quinault, qui s'en sont fort bien tirés. Pour lui, il a fait des *Satires*, des *Épîtres*, un *Art poétique*, et *le Lutrin*, et il ne s'en est par mal acquitté. *Est locus unicuique suus.*

Je ne sais s'il a toute sa vie *promis un poëme épique :* je n'en vois aucune trace dans ses œuvres ni dans sa vie. Je vois, par le magnifique morceau du passage du Rhin, qu'il était capable de soutenir le ton de l'épopée : la variété de *l'Art poétique* et la richesse du *Lutrin* peuvent justifier l'auteur des *questions*, qui l'appelle un *génie souple* et *fécond ;* mais Racine, bien plus *souple* et plus *fécond* encore, n'a point tenté non plus de poëme épique. Si je lui en demandais la raison, il me dirait qu'il a fait *Phèdre* et *Iphigénie*, et je trouverais la réponse fort bonne. Les *pourquoi* continuent.

« Pourquoi nous parler harmonieusement du » triolet, de la ballade, du rondeau, déjà passés » de mode, et nous donner une description tech- » nique des *rigoureuses lois* du sonnet, cet *heureux* » *phénix* dont la perfection même serait si *fastidieuse ?* »

Il n'a fait que nommer le triolet: il a parlé en quatre vers de la ballade et du rondeau; il le devait dans un *Art poétique*, où il n'était pas permis d'omettre les divers genres qui avaient été les premiers essais de notre poésie naissante, parce que la naïveté qui fait leur mérite se rapprochait du seul caractère qu'ait eu notre langue pendant plusieurs siècles. La vogue en était diminuée depuis que Ronsard eut mis l'héroïque en honneur; mais loin qu'ils fussent *passés de mode* du temps de Boileau, Sarrazin, Voiture et La Fontaine les avaient fait revivre avec succès. Comment n'aurait-il point parlé du sonnet, quand ceux de Voiture et de Benserade avaient causé un schisme dans la France? Et s'il m'est permis de me servir aussi du *pourquoi*, pourquoi donc la perfection d'un sonnet serait-elle si *fastidieuse?* Il n'y a point de raison pour qu'une pièce de quatorze vers ennuie parce qu'elle est *parfaite:* nous en avons quelques-uns de bons qui ne sont point ennuyeux. Enfin, si Boileau en a parlé *harmonieusement*, comme de la ballade et du rondeau, vraiment il n'a fait que son devoir : quand on fait des vers sur quelque sujet que ce soit, il faut toujours les faire *harmonieux.*

Nous ne sommes pas encore à la fin des *pourquoi.* « Pourquoi ne trouve-t-on pas chez lui un » seul vers de dix syllabes?... Pourquoi n'a-t-il pas » employé les rimes redoublées, les vers mêlés, » les vers de huit syllabes? »

C'est que chacun a son goût, et qu'il aimait

mieux les grands vers; c'est qu'ils sont sans comparaison les plus difficiles de tous, comme les plus beaux; c'est qu'il les faisait supérieurement.

« Pourquoi est-il éternellement occupé de la » facture du monotone alexandrin? »

C'est que l'alexandrin est le vers de l'épopée, de la tragédie et de la comédie, de la satire et de l'épître, et par conséquent le plus important de tous, celui qui offre le plus de difficultés à vaincre et de mérite à les surmonter. S'il est *monotone* par lui-même, l'art consiste à faire disparaître cette monotonie; et cet art, Boileau l'enseigna pendant toute sa vie.

Autres reproches.

« On regrette que ce grand peintre, au milieu » des chefs-d'œuvre et des merveilles de ce siècle, » ne nous parle jamais des arts.... »

C'est qu'il ne se connaissait ni en peinture, ni en sculpture, ni en architecture, et qu'il n'aimait à parler que de ce qu'il savait. Cela est un peu *passé de mode* aujourd'hui, mais ne l'était pas encore de son temps.

« Comment n'a-t-il pas au moins pressenti » quelle force, quelle énergie on pouvait donner à » l'art des vers en les nourrissant des grandes idées » d'une morale universelle et de la saine philo- » sophie?..... Comment Boileau, disciple d'Horace » et contemporain de Pope, n'est-il jamais occupé » du progrès des lumières et de la marche de l'es- » prit humain? »

Ce reproche, s'il était fondé, pourrait s'adresser

à tous les grands poëtes de son siècle. Voltaire, dans le nôtre, est le premier Français qui ait appliqué l'art des vers à la philosophie, et il a souvent abusé de l'un et de l'autre. Dans *la marche de l'esprit humain*, l'imagination précède la réflexion, et les beaux-arts devancent toujours la philosophie. D'ailleurs, on ne fait pas tout à la fois; et comme il a fallu créer l'algèbre avant de l'appliquer à la géométrie, de même avant de rendre les Muses françaises philosophes, il fallait d'abord leur créer une langue. C'est à quoi Despréaux et Racine se sont exercés; et s'ils avaient tout fait dans leur siècle, que serait-il donc resté au nôtre?

A l'égard de Pope, il n'avait que vingt-un ans quand Boileau est mort, et n'avait pas encore songé à son *Essai sur l'homme*. De plus, la littérature anglaise était presque inconnue en France, et Pope lui-même et Addison sont les premiers poëtes anglais qui aient mis la philosophie en vers, lorsque tous les genres de poésie étaient depuis long-temps cultivés chez eux avec succès, tant *la marche de l'esprit humain* est partout la même!

« On souffre de voir cet ami de la vérité si » avare d'éloges pour les écrivains du premier or- » dre, et si prodigue de louanges pour la cour et » les courtisans. »

A-t-il été si *avare d'éloges* pour Corneille, Racine, Molière, Pascal, Arnauld? Ceux des courtisans qu'il a loués en étaient-ils indignes? C'étaient Montausier, La Rochefoucauld, le grand Condé,

Pomponne, Dangeau, Vivonne, Colbert, Seignelay, Lamoignon. Qu'on nous dise quel est celui d'entre eux qu'il fût honteux de louer, et qu'on nous cite un homme de la cour dont l'éloge ait pu compromettre la muse de Boileau.

« Après toutes ces questions, il en resterait » peut-être une plus *importante* encore. Il serait » facile de montrer, le livre à la main, nombre » d'expressions, nombre de façons de parler, qui » sans doute étaient reçues au temps de ce célèbre » satirique, et qui certainement sont aujourd'hui des » fautes de français; ce qui, dans le fait, accuse » moins le goût très-épuré du poëte que l'instabi- » lité de nos idiomes modernes. »

Ce n'est plus ici une *question*, c'est une assertion; et, pour y répondre, il faut distinguer. Elle n'est pas sans fondement, s'il s'agit de la prose de Boileau; s'il s'agit de ses vers, elle est très-légèrement hasardée. Boileau et Racine sont les deux écrivains qui ont fait en vers pour notre langue ce que Pascal avait fait en prose : ils l'ont fixée. Rien ne serait si difficile et si rare que de trouver chez eux des expressions qui aient vieilli. Il y a pourtant des fautes de langage; mais c'étaient des fautes de leur temps comme du nôtre. Au contraire, on trouve dans la prose de Boileau beaucoup de locutions, de tournures qui sont aujourd'hui vicieuses et inusitées, et qui ne l'étaient pas de son temps; et cela prouve seulement que le style soutenu a bien moins d'*instabilité* que le langage usuel, toujours soumis, à un certain point,

aux variations de la mode, à l'esprit de société, et à ce qu'on appelle le ton du jour.

L'homme du monde qui, sous le nom de M. *Nigood*, a imprimé les *questions* précédentes, n'a point, comme on le voit, disputé à Boileau son mérite : seulement il lui en désirait un autre, et j'ai fait voir qu'on pouvait se contenter de celui qu'il a eu. Les reproches sur ses jugements rentrent dans ceux que j'avais déjà discutés; cependant l'auteur anonyme de la *Lettre sur l'influence de Boileau* a bien envie de compter M. Nigood parmi ses complices, et en même temps il a grand'peur, je ne sais pourquoi, de passer pour son plagiaire. Dans un *Avertissement des éditeurs* (car on sent bien qu'il faut des éditeurs pour une brochure de cette importance), il apprend à l'univers que sa brochure *a été achevée le* 1er mai *de cette année* 1787. « Il s'est rencontré en deux ou trois endroits, disent *les éditeurs*, avec M. Nigood, et » *c'est tant mieux* pour l'un et pour l'autre. Il est » bon que de temps en temps on *secoue les fers* » *des préjugés littéraires*, et *les Brutus* sont rares » dans tous les pays. » On a vu qu'il n'avait point *secoué de fers* ni combattu aucun *préjugé*, mais on ne voit pas trop ce que font ici *les Brutus*. *Les Brutus*, placés si à propos, me rappellent cet *avis au public*, où, en lui annonçant des *tablettes de bouillon*, on faisait l'éloge du *grand Sully;* et remarquez pourtant qu'on ne disait point que ces tablettes dussent se vendre à l'enseigne du *grand*

Sully; ce qui était le seul cas où le *grand Sully* pût se trouver là convenablement.

Les *éditeurs* commencent par donner une leçon à M. Daunou, de l'Oratoire, auteur du discours *sur l'influence de Boileau*, couronné par l'académie de Nîmes.

« On ne doit point appeler *écrivains obscurs* et » *littérateurs subalternes* tous ceux qui ont *criti-* » *qué* Despréaux, ou qui ne l'ont point *admiré* » *exclusivement.* »

J'en demande pardon *aux éditeurs;* mais quand on parle de Boileau, il faut, comme lui, appeler les choses *par leur nom;* et dans cette phrase il y a un mensonge et une absurdité. M. Daunou, dont l'ouvrage est très-judicieux, n'a pu manquer de sens au point de traiter *d'écrivains subalternes* ceux qui ont *critiqué* Boileau; car il n'y a point d'auteur, si grand qu'il puisse être, qu'on ne puisse *critiquer*, et, de plus, il n'a jamais existé personne d'assez inepte pour *admirer exclusivement* Boileau, ce qui veut dire en français n'admettre rien que Boileau. Je soupçonne qu'ils ont voulu dire admirer sans restriction; ce qui est très-différent, et ce qui pourtant n'est ni plus vrai ni plus raisonnable; car il n'y a point non plus d'auteur qu'on ait jamais admiré sans restriction, attendu ce vieil axiome, qu'il n'y a rien de parfait dans l'humanité. Voici les propres termes de M. Daunou : « Des littérateurs subalternes ont dit de Boi- » leau : Ses plaisanteries sont triviales, ses critiques

» injustes, ses vues étroites, son âme basse et ja-
» louse, son tempérament est de glace. *L'Art poé-
» tique* prouve que son auteur n'était pas poëte, etc.»
Il appelle cela des invectives, et il a raison. Les *éditeurs* appellent cela *critiquer* ou *ne pas admirer exclusivement;* ils ont tort: c'est proprement déraisonner et calomnier; et certes il n'y a que des *littérateurs subalternes* qui aient tenu un pareil langage. En changeant si étrangement le texte de M. Daunou, les *éditeurs* ont donc fait un mensonge. Nous en verrons bien d'autres dans la *Lettre;* mais il ne faut pas encore quitter l'*Avertissement*, qui est très-digne de la *Lettre*. La dénomination d'*écrivains obscurs*, dans M. Daunou, est aussi employée très à propos. « Ce n'est pas que Des-
» préaux n'ait eu, comme tous les grands hom-
» mes, des envieux et des détracteurs; mais que
» peuvent contre une estime générale, appuyée
» sur les plus solides motifs, les clameurs de quel-
» ques *écrivains obscurs?* Lit-on aujourd'hui la
» *Critique désintéressée* de Cotin, la *Défense des
» beaux-esprits* de Sainte-Garde? » Cette phrase prouve la mauvaise foi des *éditeurs*. On voit sur qui tombe le titre d'*écrivains obscurs;* mais que font-ils? Ils associent à Cotin et à Sainte-Garde tous ceux qui, en rendant justice aux grands talents de Boileau, ont *critiqué* quelques-uns de ses ouvrages, et ne l'ont *pas admiré sans restriction;* et ils s'écrient avec emphase : « Voltaire, Helvé-
» tius, Fontenelle, d'Alembert, Huet, Thomas,
» MM. Marmontel, Condorcet, Dusaulx, ne sont

» ni *subalternes* ni *obscurs.* » Ils appliquent ainsi à ces hommes célèbres ce que l'on a dit de Cotin et de Sainte-Garde, ce que l'on a dit des *envieux* et des *détracteurs* de Boileau; et parmi ces *envieux* et ces *détracteurs* ils comptent les plus grands noms de la littérature. Comme cette même manière de raisonner, cette même énumération revient dans la *Lettre*, j'y reviendrai aussi en finissant, et je promets que la réponse sera péremptoire.

De là, les *éditeurs* prennent occasion de régenter M. Daunou sur ses expressions de *littérateurs subalternes* et d'*écrivains obscurs*, qui semblent leur tenir fort au cœur, et apparemment ce n'est pas sans raison. « Cette manière de s'exprimer peut » avoir cours à l'Oratoire, ou dans les colléges de » l'Oratoire, mais à Paris on parle plus *poliment;* » et lorsqu'on se permet de juger *avec modération* » un écrivain qui a jugé presque tous ses contem» porains avec assez d'amertume, on ne croit pas » s'exposer à de pareils reproches. »

Vous verrez bientôt, messieurs, avec quelle *modération* s'exprime l'auteur de la *Lettre;* mais puisque les éditeurs veulent enseigner la *politesse*, comment n'ont-ils pas senti combien il était indécent de traiter avec tant de mépris une communauté aussi recommandable que l'Oratoire dans les annales littéraires, un ordre qui a donné à la France Mallebranche, Massillon et d'autres écrivains illustres, qui connaissaient un peu mieux que les *éditeurs* la politesse et les convenances du style?

Ils ont cependant raison sur un fait, et c'est la seule vérité qu'il y ait dans cette brochure. Ils relèvent la méprise de M. Daunou, qui a confondu Claude Perrault, l'architecte, avec Charles Perrault, l'auteur du *Parallèle des anciens et des modernes ;* et afin qu'il ne l'oublie pas, ils ajoutent : « Il y a eu » quatre Perrault, qui, tous quatre, étaient frères » *comme les quatre fils Aymon.* » Quelle platitude! elle sera sifflée *à Paris* comme dans *les colléges de l'Oratoire.*

Ils lui pardonnent pourtant cette erreur, mais non pas d'avoir dit que *l'intérêt de la littérature exigeait les railleries du satirique contre les Perrault ;* et c'est là-dessus qu'ils prononcent les axiomes suivants : « Jamais il ne faut railler un homme » de génie, et l'architecte Perrault en avait. Jamais » il ne faut railler un philosophe lorsqu'il cherche » la vérité, et Perrault le philosophe l'a cherchée » dans son *Parallèle.* »

Malgré le respect que doit inspirer ce ton sentencieux et magistral, j'oserai proposer aux *éditeurs* quelques petites distinctions. *Jamais il ne faut railler un homme de génie ;* non, jamais, j'en conviens, s'il ne sort point des objets relatifs à son *génie.* Ainsi Boileau aurait eu grand tort de railler Perrault, s'il eût été question d'architecture ; mais si l'architecte veut se rendre juge en poésie, et juge ridiculement, je ne sais s'il ne serait pas permis à toute force de s'en moquer un peu, et je crois même que nombre d'honnêtes gens prendraient cette liberté. Or, Claude Perrault prenait bien celle

de dire beaucoup de mal des écrits de Despréaux, et de trouver fort bons les jugements de son frère Charles, qui mettait Homère au-dessous de Scudéry. Pourquoi donc le poëte, se trouvant sur son terrain, n'aurait-il pas eu le droit de prendre sa revanche? Newton valait bien Claude Perrault : ne s'est-on pas moqué de son *Apocalypse?* Cela n'a pas empêché que sa théorie du monde ne soit admirable, comme la façade du Louvre est un monument superbe.

« Jamais il ne faut railler un philosophe lorsqu'il » cherche la vérité, et le philosophe Perrault l'a » cherchée dans son *Parallèle.* » Ah, messieurs les *éditeurs!* personne ne vous accordera jamais une proposition si mal sonnante. Vous sentez bien que depuis le mélange fortuit des atomes d'Épicure, jusqu'aux monades de Leibnitz et aux tourbillons de Descartes, tous les philosophes vous diront qu'ils ont *cherché la vérité*, et le monde entier vous dira que l'on a osé mille fois se moquer des rêveries de la philosophie, tant ancienne que moderne, sans croire commettre un sacrilége. Le monde entier vous dira qu'en *cherchant la vérité*, il est très-possible et très-commun de débiter mille folies, et qu'en conscience il serait trop dur qu'il fût défendu de s'en amuser. Perrault, qu'il vous plaît d'appeler *le philosophe*, a pu chercher la vérité dans son *Parallèle;* mais à coup sûr il ne l'a pas trouvée; et si jamais ouvrage a pu prêter à rire, c'est celui où il a rassemblé tant de paradoxes insensés. J'avoue qu'on l'a bien surpassé depuis

dans ce genre; mais Boileau ne pouvait pas deviner l'avenir, et surtout la *Lettre* dont vous êtes les *éditeurs*, et dont il est temps de parler.

Elle est adressée à un homme de qualité, qui a fait des vers élégants, qui aime ceux de Boileau, et qui, dans un discours aussi bien pensé que bien écrit, a détaillé les principales obligations que nous avions à l'auteur de *l'Art poétique*. L'hommage qu'il lui rend a beaucoup scandalisé l'anonyme, qui lui dit d'abord: « Vous me permettrez de voir » dans l'auteur du *Lutrin* un parodiste adroit des » auteurs de *l'Iliade* et de *l'Énéide*; dans celui de » *l'Art poétique*, un imitateur ingénieux d'Horace, » de Lafrenaye-Vauquelin et de Saint-Geniez; dans » celui des *Epîtres*, et surtout des *Satires*, un gla- » neur furtif d'idées et de mots épars çà et là; et » dans tous ses écrits enfin, des gerbes composées » d'épis étrangers, et ramassés dans des domaines » qui ne lui appartenaient à aucun titre. »

L'anonyme à son tour nous *permettra* (car je ne suis pas seul à lui demander cette permission) de voir dans *le Lutrin* tout autre chose qu'une *parodie*, et dans l'épisode de la *Mollesse* quelque chose de plus que l'*adresse*; de voir dans *l'Art poétique*, où il n'y a que soixante vers imités d'Horace, autre chose qu'une *imitation ingénieuse*; de compter pour rien *Lafrenaye-Vauquelin*, dont la *Poétique*, souverainement plate, n'est le plus souvent qu'une languissante paraphrase d'Horace, et n'a rien fourni à Boileau qui vaille la peine d'être cité; de mettre à l'écart les satires latines de Saint-Geniez, qui n'ont

rien de commun avec *l'Art poétique*, quoique Boileau en ait à peu près imité une douzaine de vers dans ses *Satires* et ses *Epîtres*. Il nous *permettra* de lui rappeler ce que tout le monde sait, qu'il n'y a aucun de nos grands poëtes qui n'ait emprunté plus ou moins, et qu'ils ne sont pas pour cela regardés comme des *glaneurs furtifs*, d'abord parce qu'ils ne s'en sont point cachés, ensuite parce qu'on n'appelle point *glaneurs* ceux qui, possédant un champ fertile et des moissons abondantes, cueillent quelques fleurs dans le champ d'autrui. Enfin nous laisserons à Boileau le *domaine* de son *Art poétique*, de son *Lutrin*, de ses belles *Epîtres* et de ses bonnes *Satires*, jusqu'à ce qu'on nous ait appris à qui ce *domaine* appartient plutôt qu'à lui.

Ce ne sont encore que de petites chicanes : voici bien mieux. « Vous croyez que l'influence de Boi» leau a été très-heureuse, et je ne vois que le *mal* » *qu'il a fait*. Vous croyez que les gens de lettres » lui doivent de la reconnaissance, et j'admire *la* » *modération* de ceux qui, partageant mon opi» nion, ne sont qu'*ingrats* envers lui, et *portent* » *son joug* sans se plaindre. »

Si Boileau *n'a fait que du mal*, sans doute l'anonyme va nous le prouver. Mais en attendant il aurait pu profiter de deux de ses vers, qu'il a trop oubliés :

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

L'anonyme répondra peut-être qu'il n'aime point

du tout la raison; qu'il s'en pique même, et qu'il va nous le faire voir de manière qu'il ne sera pas possible d'en douter. Mais cet éloignement ne peut pas aller jusqu'à prétendre qu'il faille se contredire en deux lignes. Or, c'est ce qu'il fait ici; car ceux qui *partagent son opinion* pensent sûrement qu'on ne doit aucune *reconnaissance* à Boileau, qui *n'a fait que du mal.* Comment donc peuvent-ils être *ingrats* envers lui? On n'est ingrat qu'envers celui à qui l'on croit devoir quelque chose : la phrase renferme donc un contre-sens évident. Je ne fais cette remarque qu'en passant, et c'est une bagatelle pour l'anonyme. Mais ce que j'ai déjà observé dans l'*Avertissement*, et ce que je citerai de la *Lettre* nous prépare une réflexion consolante : on dirait qu'il y a une sorte de providence qui condamne les contempteurs des grands hommes (je ne dis pas les critiques), non-seulement à heurter le bon sens dans leurs opinions, mais à les décréditer eux-mêmes, s'il en était besoin, par une ignorance honteuse des premiers éléments de l'art d'écrire. Poursuivons.

« *L'Art poétique*, dites-vous, est le plus beau » monument qui ait été élevé à la gloire des Muses : » je le crois comme vous. »

C'est sans doute une concession oratoire, et l'auteur ne parle pas sérieusement. Comment ce qui n'est qu'une *imitation ingénieuse de Lafrenaye-Vauquelin et de Saint-Geniez* pourrait-il être un si *beau monument?* Comment ce qui a fait tant *de mal* aux lettres serait-il *à la gloire des Muses?*

C'est encore une contradiction, et l'auteur y est sujet. « De quoi servirait un palais qui offrirait aux » artistes les formes d'une architecture si parfaite, » qu'elle inspirerait le désespoir au lieu d'exciter » l'émulation ? »

Voilà certainement le plus grand éloge possible de *l'Art poétique.* Ce n'est pas ma faute si l'on ne peut pas l'accorder avec le peu d'estime que l'auteur a témoigné plus haut pour le même ouvrage, et ce serait une grande tâche de le concilier avec lui-même. Ce n'est pas ma faute s'il fait un motif de réprobation de ce qui a toujours passé pour être le comble de la gloire. On croit avoir énoncé le suffrage le plus flatteur lorsqu'on dit d'un ouvrage: C'est le désespoir des artistes. Point du tout : écoutez l'anonyme : « *L'Art poétique* retarda les progrès » qu'auraient pu faire les élèves; il les arrêta à l'en- » trée de la carrière, et les empêcha d'atteindre au » but que leur *noble orgueil* aurait dû se proposer. » Les infortunés virent la palme de loin, et n'osèrent » y prétendre, de peur de manquer d'haleine au mi- » lieu de leur course, et de trébucher sur une arène » que le doigt du législateur leur montrait partout » semée d'écueils et *d'abîmes*, et *plus célèbre mille* » *fois par les défaites que par les victoires.* Boileau » en effet explique les règles de l'épopée, de la tra- » gédie, de la comédie, de l'ode et de quelques » autres genres de poésie, avec tant de précision, » de justesse et d'exactitude, que tout lecteur at- » tentif se croit incapable de les observer, et que » la sévérité des préceptes fait perdre l'envie de

» donner jamais des exemples. Il faut de l'audace
» pour entreprendre, du courage pour exécuter,
» et Boileau enchaîne l'audace et glace le courage.
» Avait-on saisi, avant de le lire, la trompette hé-
» roïque ou la flûte champêtre, les crayons de
» Thalie ou les pinceaux de Melpomène, à peine
» l'a-t-on lu, que les pinceaux tombent de la main,
» chargés encore de la couleur *sanglante*, que les
» crayons s'échappent *honteux* d'avoir ébauché
» quelques traits, et que la flûte et la trompette
» se taisent, ou ne poussent plus dans les airs que
» des sons *expirants ou douloureux*. »

Il faut respirer un moment après cette complainte lamentable. Malgré *la couleur sanglante* et *les crayons honteux* et *les sons douloureux*, malgré tout ce fatras amphigourique, certainement, messieurs, vous aurez été frappés de ce que dit l'auteur, de la manière dont les préceptes sont tracés dans *l'Art poétique*, et vous vous serez dit à vous-mêmes : Est-ce donc un ennemi, un détracteur de Boileau, qui reconnaît si positivement le mérite qu'il a et qu'il devait avoir? Rien n'est plus vrai; mais suspendez votre jugement, et la suite vous convaincra que c'est bien contre son intention que l'auteur rend cet hommage à Boileau. Vous entendrez ses conclusions : pour le moment, ce qui est très-clair, c'est qu'il tire de cette perfection même l'influence la plus funeste pour les lettres. Cette manière de raisonner est si insoutenable, qu'il en coûterait trop de la combattre directement : prenons une

méthode tout aussi sûre et plus agréable. Quand on veut prouver la fausseté d'un raisonnement sophistique, il suffit d'en déduire les conséquences exactes. Le raisonneur se trouve, comme disent les logiciens, réduit à l'absurde, et l'on finit par rire au lieu d'argumenter. Ainsi donc, suivant la logique de l'anonyme, il faudrait dire à Cicéron et à Quintilien, les plus grands maîtres de l'éloquence, qui en ont enseigné l'art avec tant de soin et d'étendue, à ceux qui ont tracé les règles de la peinture d'après les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange et du Titien : A quoi pensez-vous avec vos préceptes si difficiles à suivre, et vos modèles si désespérants ? Vous *arrêtez les élèves à l'entrée de la carrière*, vous *enchaînez leur audace*, vous *glacez leur courage*. Si vous voulez qu'on ait *le noble orgueil* d'être orateur, ou peintre, ou sculpteur, sans en avoir le talent, laissez chacun écrire et peindre et sculpter à sa mode. Pourquoi faites-vous de si beaux tableaux, de si beaux discours, de si belles statues, en suivant tous les principes de l'art, de la nature et du bon sens? Vous voyez bien que cela est trop pénible, et que jamais personne n'en pourra faire autant, à moins qu'il n'ait du génie. Au reste, puisque vous en avez, faites comme vous voudrez; mais du moins n'allez pas nous dire qu'il faut du bon sens dans le discours, du dessin, de l'ordonnance et de l'expression dans les tableaux, des proportions et de la grâce dans les statues, car aussitôt vous allez voir tomber la plume, les crayons, les

pinceaux, les ciseaux, et pendant toute la durée des siècles, les élèves vous feront entendre leurs *sons expirants et douloureux*.

Telle est la conséquence nécessaire des arguments de l'anonyme : elle est effrayante; mais l'expérience de tous les siècles nous rassure un peu. Nous savons que, depuis Cicéron et Quintilien, il y a eu de grands orateurs que leurs préceptes n'ont pas effrayés, que leurs exemples n'ont pas désespérés ; que, depuis Raphaël et Michel-Ange, nous avons eu une foule d'excellents artistes, qui tous avaient appris leur art à la même école, et avaient eu sans cesse les yeux attachés sur ces premiers modèles. Enfin, c'est en voyant un tableau de Raphaël, en le considérant avec réflexion, que le Corrége s'écrie : *Et moi aussi, je suis peintre!* Donc tout ce qu'on peut conclure des raisonnements de l'anonyme, c'est qu'en lisant *l'Art poétique*, il n'a pas pu dire : Et moi aussi, je suis poëte!

Mais ce qui peut être une consolation pour lui-même, c'est un autre fait non moins incontestable, qui détruit ses inductions; et j'avoue que je ne puis concevoir qu'il n'ait pas vu ce qui saute aux yeux. Quoi! *l'Art poétique* a fermé la carrière! Eh! depuis Boileau, le nombre des poëtes (je veux dire de ceux qui font des vers, et c'est tout ce que demande l'anonyme) s'est accru au centuple. Il y en a une nation tout entière : d'innombrables journaux ne suffisent pas aux titres seuls de leurs ouvrages. Se plaindrait-il par hasard qu'il n'y en eût pas assez? Je le crois : il s'écrie douloureusement :

« Que de germes il a étouffés dans le champ de la » poésie! Que d'aigles jeunes encore il a empêchés » de grandir et de s'élever vers les cieux! Que de ta- » lents il a tués au moment peut-être où ils allaient » se produire! » Eh! mon dieu! voilà une fatalité bien étrange. Il est bien malheureux qu'il ait *tué tant de talents*, qu'il ait laissé vivre tant de gens qui n'en ont pas, qu'il ait *empêché tant d'aigles de grandir* sur les sommets du Pinde, et qu'il n'ait pu empêcher tant d'oisons de croasser dans les marais.

L'anonyme excepte pourtant de cette foule de meurtres commis par l'homicide Despréaux *quelques hommes hardis*, *quelques heureux téméraires*, *qui ne se sont point laissé effrayer par de pareils obstacles*, *et qui*, *pliant les règles à leur génie*, *au lieu d'asservir le génie aux règles*, *ont vu leur audace justifiée par le succès*. Il aurait bien dû nous faire la grâce de les nommer; quant à moi, je ne les connais pas. Ce que je sais, c'est que les deux hommes qui ont le mieux écrit en vers dans le siècle qui a succédé à celui de Despréaux, sont sans contredit Voltaire et Rousseau. Celui-ci se faisait gloire de reconnaître Despréaux pour son maître; l'autre, pendant soixante ans, n'a cessé de le citer comme *l'oracle du goût*, et aucun des deux n'a songé à *plier les règles à son génie*, parce que ces règles, pour parler enfin sérieusement et ramener les termes à leur acception véritable, ne sont autre chose que le bon sens, et ce serait une étrange entreprise que de *plier* le bon sens. La

marche de nos nouveaux docteurs est toujours la même : ils cherchent à s'envelopper dans des généralités vagues, à égarer le lecteur avec eux dans les détours de leurs longues déclamations; ils accumulent de grands mots vides de sens; ils parlent de *tyrannie*, d'*esclavage*. On dirait qu'il s'agit de conventions arbitraires, de fantaisies bizarres, et l'on est forcé de leur répéter ce qu'eux seuls ignorent ou veulent ignorer, c'est que tous les principes des arts, qui sont les mêmes dans Aristote, dans Horace et dans Boileau, ne sont que des aperçus de la raison confirmés par l'expérience. Qu'ils les attaquent, au lieu de s'en plaindre; qu'ils en fassent voir la fausseté ou l'inutilité; qu'ils nous citent un seul écrivain distingué qui ne les ait pas habituellement suivis; qu'ils osent nier que les ouvrages où ces principes ont été le mieux observés soient généralement reconnus pour les plus beaux. Voilà ce qui s'appellerait aller au fait; mais c'est précisément où ils n'en veulent pas venir. Ils en voient trop le danger, et c'est la preuve la plus complète qu'en cherchant à faire illusion aux autres, ils ne peuvent pas se la faire à eux-mêmes. Un seul, il y a quelques années, soit persuasion, soit affectation de singularité, a essayé de combattre la théorie de l'art dramatique; mais il s'est donné un si grand ridicule, que personne n'a été tenté de le suivre; et, bien avertis par cet exemple, tous les autres se sont promis de s'en tenir toujours à faire des phrases, sans s'exposer jamais à raisonner.

Il s'ensuit que le vrai moyen d'empêcher qu'ils

ne fassent des dupes, c'est de réduire leurs figures et leurs métaphores aux termes propres, et dans le moment on voit tomber l'échafaudage de leur puérile rhétorique. S'ils prétendent que des hommes de génie ont *plié* les règles, et que le *succès a justifié leur audace*, on leur dira : Cela ne peut être vrai que dans un sens que Boileau lui-même a prévu : c'est qu'ils auront négligé une des règles de l'art pour en observer une autre plus importante. Ils se seront permis une faute pour en tirer une grande beauté qui la couvre et la fait oublier. Ce calcul est celui du talent, et l'auteur de *l'Art poétique* le connaissait bien, quand il a dit :

Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux,
Trop resserré par l'art, sort des règles prescrites,
Et de l'art même apprend à franchir leurs limites.

Remarquez cette expression, *de l'art même*. En effet, la raison, qui a dicté tous les préceptes de l'art, sait bien qu'elle ne saurait prévoir tous les cas sans aucune exception; et comme le premier de tous les principes est d'atteindre le but où ils tendent tous, qui est de plaire, c'est la raison, c'est l'*art* qui prescrit au talent de proportionner l'application des règles à ce premier dessein, d'en mesurer l'importance, et de sacrifier ce qui en a le moins à ce qui en a le plus. C'est ainsi que d'*heureux téméraires* savent *plier* quelquefois les règles, non pas parce qu'ils les méprisent, mais parce qu'ils les connaissent.

Aussi ne sont-ce pas ceux-là dont l'anonyme

veut parler; car alors il aurait dit ce que nous savons tous, et ce qui d'ailleurs était contraire à sa thèse, bien loin de l'appuyer. Probablement les *téméraires* dont il parle n'ont pas été si *heureux*, puisqu'il n'ose pas les nommer : il les excepte seulement de ceux à qui ce terrible Boileau a arraché la plume des mains. « Combien d'esprit timides, » *quoique profonds*, n'ont point osé s'immortaliser » en écrivant, parce qu'il leur a trop fait sentir les » difficultés de l'art d'écrire! » Observons que ce n'est point ici une simple possibilité, c'est un fait répété vingt fois, et affirmé comme la chose la plus positive. En vérité, il aurait bien dû nous faire part des révélations qu'il a eues à ce sujet. Pour s'exprimer ainsi sur ces esprits *timides quoique profonds*, ou *profonds quoique timides*, il faut bien qu'il les ait connus. Cependant ils *n'ont pas osé s'immortaliser en écrivant*. Comment donc, s'ils ont été si *timides*, peut-il savoir qu'ils ont été si *profonds*? Cela n'est pas aisé à deviner. Mais ce qui n'est pas plus facile, c'est de s'accoutumer à cette inconcevable manière d'écrire; à ce ton si décidément affirmatif dans les propositions les plus inintelligibles, à ces faits avancés avec tant de confiance, sans la plus légère preuve, sans la moindre apparence de sens. Que l'on essaie, par exemple, d'en trouver un au passage suivant : « Les règles sont » en général détestées de tout le monde, et presque » tout le monde s'y soumet. Pourquoi cela? Il me » sera facile d'en donner la raison. Le sentiment de » la liberté est gravé dans toutes les âmes, et rien

» n'a jamais pu l'y détruire. L'homme, guidé en » tout par sa volonté, fait toujours avec grâce ce » qu'il n'est point forcé à faire. Lui impose-t-on » une tâche, ou lui donne-t-on des chaînes, le tra- » vail qui lui plaisait lui devient insupportable, et » plus le joug est pesant, plus il s'efforce de le se- » couer. Il s'ensuit de là, me direz-vous, que les » règles de *l'Art poétique* ne doivent point arrêter » l'essor du poëte, quelque onéreuses qu'elles lui » paraissent. Non : lorsque les règles sont accrédi- » tées à tel point qu'on ne peut les braver sans être » *ridicule*, que la *philosophie* même craindrait d'en » montrer les divers abus; lorsque le temps leur a » donné une sanction et des droits *imprescriptibles*, » le poëte alors n'ose ni les contredire ni les éluder.»

Je reprends cette curieuse tirade, et, suivant toujours la même méthode; je réponds : Comme il s'agit des règles de la poésie, et qu'il est démontré qu'elles ne sont autre chose que le bon sens, jusqu'à ce qu'on nous ait prouvé le contraire, dire que *tout le monde déteste les règles et que tout le monde s'y soumet*, c'est dire que tout le monde déteste le bon sens et que tout le monde s'y soumet : l'un et l'autre sont également faux. On ne déteste pas le bon sens, du moins l'anonyme nous permettra de croire que cette aversion n'est pas générale; mais il n'est pas toujours si aisé de se conformer au bon sens. Tout le monde, ou du moins le plus grand nombre, reconnaît que les règles sont bonnes, mais peu de gens sont capables de les suivre : voilà la vérité.

Le sentiment de la liberté est gravé dans toutes les âmes. Où en sommes-nous? *Le sentiment de la liberté*, quand il s'agit d'un poëme ou d'une tragédie! *L'Art poétique*, un attentat contre la liberté de l'homme! Eh bien! Messieurs, l'auriez-vous imaginé qu'on en vînt jusque là? Allons, puisqu'il est question de *liberté*, rassurons l'auteur, et protestons-lui que, malgré les Horaces, les Despréaux, et tous les législateurs du monde, il sera toujours permis, très-permis, de faire de mauvais vers, des drames extravagants et de la prose insensée, sans qu'il y ait aucun inconvénient à craindre, si ce n'est celui qu'il nous indique lui-même, c'est-à-dire un peu de *ridicule;* et il sait que pour bien des gens ce n'est pas une affaire.

L'homme fait toujours avec grâce ce qu'il n'est point forcé de faire. Ce petit axiome est un peu trop général, et souffre exception. Tous ceux qui écrivent ne sont point forcés d'écrire, et pourtant tous ne le font pas *avec grâce.*

La philosophie même craint de montrer l'abus des règles. C'est que la philosophie, qui n'est que l'étude de la raison, ne voit point d'abus à être raisonnable.

L'auteur prétend que, si La Fontaine avait lu *l'Art poétique, il n'aurait pas osé nous donner des contes délicieux qui en blessent les lois et les maximes, ni ces apologues dont les négligences adorables forment un contraste si scandaleux* avec des beautés arrangées et des grâces *tirées au cordeau.*

Pas un mot qui ne porte à faux. Il n'y a point de *grâces tirées au cordeau;* et Boileau, qui nous parle des grâces d'Homère, ne nous en donne pas cette idée. Les *beautées arrangées* sont propres aux ouvrages sérieux : il en faut d'une autre espèce dans les contes, et qui n'étaient pas inconnues à celui qui a si bien développé celles de La Fontaine dans son excellente dissertation sur Joconde. Ces contes ne *blessent* point *les maximes de l'Art poétique*, où l'on ne parle pas du conte. Les *Fables* de La Fontaine ne sont point *adorables* par la *négligence :* elles sont entièrement travaillées, quoique le travail n'y paraisse pas : les fautes, même légères, y sont très-rares. L'auteur a confondu l'air négligé qui sied au conte avec la facilité qui sied à la fable, et ce ne sont point les négligences qui rendent les *Apologues* de La Fontaine *adorables;* ils ont cent autres mérites qu'apparemment l'anonyme n'a pas sentis.

Ils se fait une objection : « Horace a donc eu tort » de composer un *Art poétique?* » Mais l'objection ne l'embarrasse pas. « Horace a eu tort, sans doute, » et la preuve qu'il a eu tort, c'est que depuis Ho» race, excepté Juvénal peut-être, il n'y a eu à » Rome que des poëtes extrêmement médiocres. »

Belle conclusion, et digne de l'exorde!

On avait cru jusqu'ici que la décadence des lettres à Rome avait eu pour causes principales la dégradation des esprits sous les empereurs, l'avilissement qui suit l'esclavage, l'effroi qu'inspirait

un gouvernement sous lequel les talents de Lucain lui ont coûté la vie. Point du tout : c'est *l'Art poétique* d'Horace qui a produit cette fatale révolution. Si cette assertion est un peu extraordinaire, il ne faut pas nous en étonner : on trouve, un moment après, ces paroles remarquables : *Je suis en train de dire des choses extraordinaires.* Quand il a dit celles-là, il était en bon *train.*

Au reste, on peut lui rappeler que *l'Art poétique* d'Horace, tout destructeur qu'il ait pu être, avait paru avant que Virgile composât son *Énéide.* Cela est si vrai, qu'Horace, en parlant de Virgile, ne fait l'éloge que de ses *Eglogues* et de ses *Géorgiques,* et le représente comme le favori des Muses champêtres. Pour l'épopée, il ne cite que Varius, dont nous avons perdu les ouvrages. Ainsi l'*Énéide* a du moins échappé à la funeste *influence* de *la Poétique* d'Horace, et c'est bien quelque chose.

« Il a fallu une langue nouvelle, une régénéra-
» tion totale dans les expressions, et même dans les
» idées, pour effacer le souvenir de la désespérante
» sévérité du législateur ; et lorsque le Dante a donné
» ce *beau monstre* où l'enfer et le paradis doivent
» être un peu étonnés de se trouver ensemble, il n'y
» a pas apparence que l'*Épître aux Pisons* ait *in-*
» *flué* en rien sur ses travaux. »

Oh ! non, et l'on s'en aperçoit ; car la *divine comédie* du Dante est précisément le *monstre* dont Horace se moque dans les premiers vers de son *Épître aux Pisons ;* et là-dessus tout le monde est

d'accord avec lui. Il est fort douteux que ce *monstre* soit *beau* parce qu'on y trouve deux ou trois morceaux qui ont de l'énergie; mais, ce qui n'est pas douteux, c'est l'ennui mortel qui rend impossible la lecture suivie de cette rapsodie informe et absurde. On sait qu'elle n'a de prix, même en Italie, que parce que l'auteur a contribué un des premiers à former la langue et la versification italienne. Cet avantage prouve le talent naturel; mais, s'il y eut joint quelque connaissance de l'art, il eût pu faire un poëme qu'on lirait avec plaisir. Il se serait gardé, *non pas de mettre ensemble le paradis et l'enfer*, comme le dit l'anonyme, qui ne sait pas mieux juger les défauts que les beautés (ce rapprochement n'a rien de répréhensible en lui-même, et se trouve dans *l'Enéide* et dans *la Henriade*), mais de composer un long amas de vers sans dessein, sans action, sans intérêt, sans goût, sans raison. En un mot, il eût pu faire comme le Tasse, le Tasse dont l'anonyme se donne bien de garde de parler, le Tasse qui avait lu *la Poétique* d'Horace, et qui, dans le beau siècle de la renaissance des lettres, a été un peu plus loin que le Dante dans la barbarie du treizième; le Tasse, qui, en imitant Homère et Virgile, en se soumettant à toutes ces règles *détestées de tout le monde*, et qui ont *tué tant de talents*, a fait un poëme de la plus magnifique ordonnance et du plus grand intérêt, un poëme rempli de charmes, que toute l'Europe lit avec délices, et que les gens de lettres savent par cœur, comme *l'Iliade* et *l'Enéide*. Qu'en

dites-vous, monsieur l'anonyme? *La Jérusalem* ne vaut-elle pas bien votre *beau monstre* du Dante? Pourquoi ne nous en pas dire un mot? Il peut bien y avoir une petite adresse dans ce silence, mais il n'y a pas de courage.

Tous nos législateurs du jour ont un malheur, c'est qu'ils sont toujours écrasés par les faits autant que par les raisonnements; mais ils ont une ressource bien consolante : nous ne disons que des vérité communes, et ils ont la gloire de dire *des choses extraordinaires.* Si l'auteur se tait sur le Tasse, en récompense il fait grand bruit de Milton. Il reproche à Boileau, comme une preuve de *ses idées bornées,* de n'avoir pas soupçonné quel parti l'on pouvait tirer de l'enfer et de Satan. Il loue avec raison, dans le poëte anglais, le caractère du prince des démons et la description de l'Eden. Ce sont en effet les beautés qui ont immortalisé Milton; mais si de beaux morceaux ne font pas un poëme; si celui du *Paradis perdu*, sans tous ses autres défauts, pèche encore par un vice dans le sujet; si, passé les premiers chants, il est si difficile de le lire; enfin, si tous les reproches que lui ont faits de bons critiques peuvent se démontrer, comme je me propose de le faire en son lieu, l'avis de Boileau demeurera justifié, et le poëme anglais prouvera seulement qu'un homme de génie peut tirer de grandes beautés d'un sujet mal choisi, mais non pas en faire un bon ouvrage.

L'anonyme s'écrie à propos de Milton : « Pour» quoi vouloir enfermer le génie dans le champ des

» fables anciennes, et lui défendre de s'en écarter?
» Croit-on que, *la philosophie ayant fait main*
» *basse depuis long-temps sur tout cet oripeau my-*
» *thologique,* un poëte *serait* [1] bien venu à nous
» mettre en vingt-quatre chants la métamorphose
» d'Io en vache, ou des filles de Minée en chauves-
» souris? Croit-on que les chauves-souris et une
» vache fussent des héroïnes bien intéressantes, et
» que toutes ces vieilles et absurdes chimères pus-
» sent nous tenir lieu de merveilles plus récentes et
» plus vraisemblables? »

C'est un petit artifice très-vulgaire, lorsqu'on ne peut avoir raison contre ce qui existe, de se battre à outrance contre ce qui n'existe pas; mais quand les géants aux cent bras se trouvent transformés en moulins à vent, on rit aux dépens de don Quichotte. Contre qui s'escrime ici l'auteur? Qui jamais a prétendu renfermer l'épopée dans les fables anciennes? Qui jamais a imaginé de faire un poëme de vingt-quatre chants sur Io changée en vache, ou sur les filles de Minée changée en chauves-souris? Quel imbécile a cru que *la vache et les chauves-souris fussent des héroïnes intéressantes?* Despréaux, il est vrai, trouve que les noms de la fable sont heureux pour les vers; mais, pour ce qui regarde le choix du sujet, voici comme il s'exprime :

Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,

[1] C'est un solécisme : il faut absolument *fût bien venu.*

En valeur éclatant, en vertus magnifique;
Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque;
Que ses faits surprenants soient dignes d'être ouïs;
Qu'il soit tel que César, Alexandre ou Louis;
Non tel que Polynice et son perfide frère :
On s'ennuie aux exploits d'un conquérant vulgaire.

Polynice est pourtant un sujet de la Fable : c'est celui qu'avait choisi Stace : Boileau le proscrit, et n'indique que des héros de l'histoire. Il y a plus : il est si vrai que l'auteur de la *Lettre* s'élève ici contre un travers chimérique, que, parmi les poëmes épiques modernes, étrangers ou nationaux, il n'y en a pas un seul tiré de la Fable; ni le Tasse, ni Camoëns, ni le Trissin, ni de Hercilla, n'ont travaillé sur la mythologie. Le *Saint Louis*, la *Pucelle*, le *Clovis*, l'*Alaric*, le *Jonas*, le *Moïse*, le *Charlemagne*, le *Childebrand*, ne sont pas des sujets fabuleux. A qui donc en veut-il? que veut-il dire lorsqu'il nous fait cette demande d'un air triomphant : « Milton n'a-t-il pas été heureusement in-» spiré *lorqu'il s'est élancé hors du cercle de puéri-» lités si vantées, et que, semblable à La Fontaine, » il a franchi des barrières qu'il ne connaissait » pas?* »

Je ne vois pas hors de quelles *puérilités* Milton a pu *s'élancer*, si ce n'est hors de celles de *l'Iliade* et de *l'Enéide*, qui ne laissent pas de nous intéresser encore; mais surtout je ne vois pas quel rapport on peut découvrir entre Milton et La Fontaine, ni comment l'un a été *semblable* à l'autre, ni quelles *barrières a franchies* La Fontaine, qui a fait des

fables après Ésope et Phèdre, et des contes après Boccace et l'Arioste. Ce sont là des découvertes particulières à l'auteur, et qu'il devrait bien expliquer aux *esprits étroits et timides* qui ne les comprennent pas. Ces *merveilles*, pour me servir de ses termes, sont très-*récentes ;* mais elles ne sont pas trop *vraisemblables.*

Je ne sais pas non plus quand *la philosophie a fait main basse sur l'oripeau mythologique.* Je sais que nombre d'écrivailleurs compromettent tous les jours ce mot de *philosophie* qu'ils n'entendent guère, et lui font faire des exécutions qu'elle n'avoue pas; qu'elle n'a pu *faire main basse* sur des poëmes fabuleux, puisque nous n'en avons point; qu'elle n'a point *fait main basse* sur nos tragédies tirées de la Fable, qui sont encore l'ornement et la gloire de notre théâtre; que *les Métamorphoses d'Ovide* sont un ouvrage charmant, lu avec grand plaisir, même par les *philosophes;* que Voltaire, qui ne manquait pas de *philosophie*, regardait ce poëme comme un des plus beaux monuments de l'antiquité, et qu'il estimait ces *puérilités* au point qu'il en a fait l'éloge dans une très-jolie pièce de vers consacrée particulièrement à ce sujet. Il est vrai que le fréquent usage qu'on a fait des idées et des images de la Fable prescrit au talent de ne plus s'en servir que très-sobrement, et de chercher d'autres ressources, parce qu'il est dangereux de revenir sur ce qui est épuisé. Serait-ce là par hasard ce que l'auteur a voulu dire? Mais cette observation est aussi trop usée, et les philosophes

n'y sont pour rien. Elle traîne depuis trente ans dans tous les livres, dans tous les journaux, et il est triste de n'avoir raison qu'en répétant ce qui est si rebattu, et le répétant hors de saison.

Il retombe dans le même défaut, lorsqu'à propos du *Lutrin* il emploie deux pages à nous dire comme une nouveauté ce que tous les critiques ont repris dans le sixième chant, en admirant le reste du poëme. Cependant il semble qu'il ne puisse pas renouveler une observation juste, sans que le plaisir d'avoir une fois raison après tout le monde le porte à passer toute mesure, au point qu'il finit par avoir tort. Il veut qu'on applique au *Lutrin* ce vers fait sur l'*Astrate*,

Et chaque acte en sa pièce est une pièce entière.

Mais comme ce vers serait très-injuste si l'*Astrate* avait quatre actes supérieurement faits, l'auteur sera tout seul à l'appliquer à un poëme dont cinq chants sont irréprochables, sur un seul défectueux.

Il revient bientôt à son ton naturel, et voici une découverte vraiment rare. « Il existait dans notre » langue, avant *le Lutrin*, un poëme du même » genre, et sans comparaison supérieur. » Vous ne vous en doutiez pas, Messieurs, ni moi non plus, et je ne l'aurais sûrement pas deviné. Mais la brochure que j'ai sous les yeux me met à la source des lumières, et il faut vous en faire part, d'autant plus tôt, que votre curiosité doit être proportionnée à l'impatience de connaître ce phénomène. C'est le poëme intitulé *Dulot vaincu* ou *la Défaite des*

bouts-rimés. Vous n'êtes guère plus avancés, et vous dites : Qu'est-ce que *Dulot vaincu?* Mais l'auteur vous dira que ce n'est pas sa faute si *Dulot* vous est inconnu : vous verrez que ce sera encore la faute de Boileau. Quoi qu'il en soit, l'anonyme en donne un extrait très-détaillé ; mais, comme je ne suis pas aussi sûr de votre patience qu'il l'est de celle de ses lecteurs, je ne risquerai pas d'aller avec lui à la suite de *Dulot.* Je me contenterai de vous assurer, de sa part, qu'*on ne peut rien comparer à Dulot, dans notre langue, pour le genre héroï-comique, si ce n'est le Vert-Vert peut-être ;* qu'*il n'y a rien dans notre langue de plus original et de plus comique que le premier chant ;* qu'*il n'y a pas dans le troisième un détail qui ne soit charmant ;* que *c'est le plus poétique et le plus ingénieux de tous,* et qu'*il faudrait le citer en entier pour en faire connaître toutes les grâces naïves et pittoresques.* Vous en croirez, Messieurs, ce que vous voudrez, et ceux qui ne le croiront pas pourront y aller voir. Tout ce que je puis faire pour en donner une idée, c'est de vous citer une douzaine de vers, parmi ceux que l'anonyme rapporte lui-même comme les meilleurs :

Une fière amazone apparaît la première :
Les cieux la firent naître aussi laide que fière.
On l'appelle *Chicane :* autour d'elle *pressés,*
Sous son commandement marchent mille *procès.*
Pot vient le pot en tête.....
Soutane avance après : elle est noire, elle est belle ;
C'est du fameux Dulot la compagne fidèle.....

Six *corps* restent encor : l'un, le peuple des cruches,
Portant sur leurs cimiers des panaches d'autruches.
Cette gent est fantasque, et leur chef *Coquemart*,
Abandonné des siens, fait souvent bande à part.
Deux barbes vont après, qui, grandes et hideuses,
Mènent deux bataillons de barbes belliqueuses.

C'en est assez, je crois, pour savoir à quoi s'en tenir sur ce poëme qu'on nous dit être dans le genre du *Lutrin*. L'épisode de *la Mollesse* est dans un goût un peu différent; mais cela n'empêche pas que le *plan de Dulot* ne soit *mieux conçu*, et que l'*ordonnance* ne soit *plus sage* que celle du *Lutrin*. On avoue pourtant que Dulot est *très-inférieur pour le style;* mais c'est, dit-on, que *rien n'égale dans notre langue celui du Lutrin.* On ne s'attendait pas à trouver ici un pareil éloge; mais, encore une fois, il n'est pas plus aisé de se rendre raison des louanges de l'anonyme que de ses critiques. Peut-être pensera-t-on que *la Henriade* a des beautés d'un ordre supérieur à celles du *Lutrin* même; mais quand l'auteur de cette diatribe s'avise de louer Despréaux, il faudrait être de mauvaise humeur pour le chicaner sur le plus ou le moins.

Quant à lui, il chicane sur tout; il fait un crime à l'auteur de *l'Art poétique* de n'avoir pas parlé de l'épître et du poëme didactique; comme s'il pouvait y avoir des préceptes sur l'épître qui ne rentrassent pas dans les leçons générales qu'il donne sur le style, et comme si *l'Art poétique* lui-même n'était pas un modèle suffisant du genre didactique. Il plaisante un peu cruellement sur un acci-

dent malheureux arrivé, dit-on, à Boileau dans son enfance, et il assure que par cet accident Boileau *perdit sa voix et son génie.* « Boileau *mignarde* son » distique sur le madrigal, et *pomponne* la peinture » de l'idylle...... Que fallait-il pour le contenter ? » D'harmonieuses *billevesées.* Il ne songe pas qu'il » faut que *des vers disent quelque chose.* » Il faut que ce soit sans y *songer* que Boileau ait fait ce vers dont il répète la substance en vingt endroits :

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose.

Il faudrait qu'au lieu de *l'Art poétique*, Boileau eût composé *l'Art des rois....* qu'*il eût tant soit peu sevré Racine de l'encens qu'il lui prodigue, pour l'offrir aux Antonins, aux Titus, aux Henri IV.*

On reconnaît bien ici le caractère des esprits faux, qui gâtent tout ce qu'on leur apprend, et abusent de tout ce qu'ils entendent. Depuis que l'art d'écrire est formé, des sages ont exhorté les poëtes à mettre en vers une morale utile aux hommes ; on en conclut ici qu'il n'y a jamais eu rien de bon, rien d'estimable, que la morale en vers ; tout le reste n'est que *billevesées.* Si l'on eût conseillé à Boileau de faire *l'Art des rois*, sans doute cette entreprise lui aurait paru fort grande ; mais peut-être eût-il trouvé ce titre un peu fastueux. Peut-être eût-il observé que *l'Art des rois* se trouve dans l'histoire bien étudiée, plus que dans un poëme didactique, quel qu'il soit ; que si les rois peuvent s'instruire dans les bons ouvrages d'écono-

mie politique ou dans une tragédie telle que *Britannicus*, ils pourraient bien trouver un peu d'orgueil dans le poëte qui composerait *l'Art des rois*. Enfin Boileau aurait pu dire à l'anonyme : « Je me borne » à faire *l'Art des poëtes*, parce que je l'ai étudié » toute ma vie ; vous, monsieur, qui savez sans » doute comment il faut régner, faites *l'Art des* » *rois*. » Et il aurait pu ajouter : « Il faut que vous ne » m'ayez pas bien lu, puisque vous réclamez mon » *encens* en faveur des bons princes. Voici comme » je parle de ce Titus que vous citez, et dans une » épître à Louis XIV :

Tel fut cet empereur sous qui Rome adorée
Vit renaître les jours de Saturne et de Rhée ;
Qui rendit de son joug l'univers amoureux,
Qu'on n'alla jamais voir sans revenir heureux,
Qui soupirait le soir si sa main fortunée
N'avait par ses bienfaits signalé la journée.

» Vous voyez, monsieur, que si je ne me pique » pas de savoir *l'Art des rois*, je sais leur proposer » d'assez bons modèles. »

On a toujours mis au nombre des meilleurs morceaux du *Lutrin* le *combat des chantres et des chanoines* avec les livres de Barbin. On a cru voir beaucoup de gaieté et de finesse dans les allusions satiriques aux différents livres qui servent d'armes aux combattants. Le panégyriste de *Dulot vaincu* n'est pas à beaucoup près aussi content de cette plaisanterie du *Lutrin*. J'avoue que la critique qu'il en fait est peut-être beaucoup plus plaisante, mais

c'est d'une autre manière. Il prouve très-sérieusement et en rigueur que le caractère moral des ouvrages ne fait rien à leur volume physique, et que par conséquent la plaisanterie du *Lutrin est forcée et hors de nature.* « Je suppose qu'on reliât pesam- » ment les opéra de Quinault, qu'on mît sur la cou- » verture un large fermoir où de gros clous seraient » attachés, Boileau *les prendrait-il pour des pom- » mes cuites*, si par hasard on les lui jetait à la tête ? » Voilà de la fine plaisanterie. Eh bien ! si ces *pommes cuites* ne font pas la même fortune que l'*Infortiat* de Boileau, ce sera encore ce malheureux *Art poétique* qui en sera cause.

« Quel rapport peut avoir une chose purement » spirituelle avec ce qui n'est que matériel ? » Il conclut, et veut que l'on *convienne avec tous les bons esprits que ces vers ne sauraient jamais trouver grâce aux yeux de la raison.*

Il faut pourtant que *la raison* de l'anonyme souffre que notre *raison fasse grâce* à ces vers, et même les trouve très-gais et très-agréables. Il faut qu'il apprenne que ces vers, quoi qu'il en dise, ne sont pas *une pointe*; que le procédé de l'allégorie consiste à passer du physique au moral, et qu'il est reçu chez tous les bons écrivains, quand le sens en est clair et frappant. Veut-il des exemples ? qu'il se rappelle l'épigramme de Rousseau contre Bellegarde :

Sous ce tombeau gît un pauvre écuyer,
Qui tout en eau sortant d'un jeu de paume,
En attendant qu'on le vînt essuyer,

De Bellegarde ouvrit le premier tome.
Là dans un rien tout son sang fut glacé.
Dieu fasse paix au pauvre trépassé !

Assurément il n'y a rien de commun entre un livre ennuyeux et une fluxion de poitrine. Cependant l'épigramme est bonne, parce que tout le monde entend la plaisanterie et s'y prête volontiers. Voltaire s'est servi de la même figure, et s'en est servi dans la prose, qui est moins hardie que la poésie. Je pourrais y joindre vingt autres exemples; mais ceux-là suffisent. C'est cependant de cette prétendue faute que l'auteur prend droit de faire cette exclamation : « Boileau, qui s'est tant » moqué de Ronsard, devait-il l'imiter, même une » seule fois? » Qu'on imagine, si l'on peut, quel rapport il y a entre ce passage, fût-il défectueux, et Ronsard. C'est peut-être la première fois qu'on a mis ces deux noms ensemble. Je crois que l'auteur s'est bien félicité d'avoir amené ce rapprochement étrange ; il devrait pourtant savoir que rien n'est si aisé que d'amener des injures par de faux raisonnements.

Le Lutrin essuie un reproche bien plus grave ; c'est ce poëme qui est cause que nous n'avons pas de poëmes épiques, et voilà *l'influence des mauvais exemples de Boileau, qui n'a fait que du mal. Un* long paragraphe est employé à nous prouver que l'auteur du *Lutrin* n'a eu d'autre *art* que *de tourner les belles choses en ridicule, de parodier l'Iliade et l'Énéide, et de les présenter sous un jour qui*

fasse rejaillir sur elles une sorte de mépris; que *cet art devait plaire surtout à Boileau*; que *ce timide et froid écrivain a rabaissé Homère et Virgile jusqu'à lui*; que son succès l'a justifié; que *ce succès a été si grand, qu'il a fondé une école*, etc. Une école d'où sortiraient des ouvrages dans le goût du *Lutrin* pourrait être assez bonne. Malheureusement je n'en connais pas de cette espèce, et le maître est resté tout seul avec son chef-d'œuvre. Je conçois qu'il sera toujours très-difficile d'imiter cet ouvrage vraiment original, et marqué au coin de ce talent particulier que Boileau possédait éminemment, celui de faire de beaux vers sur de petits objets. Mais qu'il s'y soit attaché pour rabaisser les grandes choses, je le croirai quand l'anonyme m'aura convaincu qu'Homère, qui, dans le *Combat des rats et des grenouilles*, a parodié son *Iliade*, a voulu rabaisser l'épopée. Qu'il en ait *rejailli du mépris* pour l'héroïque, je le croirai quand on m'aura fait voir que cette parodie faite par Homère a empêché Virgile de faire *l'Énéide*, et que *le Lutrin* a empêché Voltaire de faire *la Henriade*.

Si Boileau pouvait lire cette *Lettre*, ce passage n'est pas celui qui l'étonnerait le moins. Cet admirateur passionné d'Homère et de Virgile ne se serait pas attendu qu'on l'accusât d'avoir fait *rejaillir le mépris sur l'Iliade et l'Énéide*, et qu'on parlât de cet *art de rabaisser les grandes choses* comme d'un art qui *devait surtout lui plaire*. Mais combien sa surprise serait plus grande encore quand il verrait que l'auteur de cette terrible *Lettre* a dévoilé enfin

un secret dont qui que ce soit ne s'était douté, ni du vivant de Boileau, ni depuis plus de quatre-vingts ans qu'il est mort! Oui, Messieurs, il est temps de vous communiquer enfin cette grande et mémorable découverte qui couronne toutes les merveilles dont nous sommes stupéfaits. Nous croyons bonnement que Boileau a fait ses ouvrages. Pauvres gens que nous sommes! « Racine *a* » *fait en se jouant, ou du moins extrêmement per-* » *fectionné* les écrits de Boileau. *L'épisode de la* » *Mollesse* et *l'Épître sur le passage du Rhin sont* » *absolument dans la manière racinienne*...... Ra- » cine, Molière, La Fontaine, Chapelle, Furetière, » *ont mis les ouvrages de Boileau, sans qu'il s'en* » *aperçut lui-même, dans l'état où on les a tant* » *admirés.* »

Ceci n'est point simplement une conjecture, c'est une conviction; et l'anonyme, pour nous *convaincre que Boileau faisait ses vers en compagnie*, et qu'il ne peut avoir à lui en propre que *la moitié de ses beautés*, nous assure qu'il n'y a qu'à lire sa prose, *qui est plus que médiocre.* Il avoue pourtant que cette idée peut paraître *bizarre :* c'est à vous, Messieurs, de juger quelle qualification elle peut mériter.

Je pense qu'à présent vous ne pouvez plus être étonnés de rien, et vous trouverez tout simple que l'auteur, après ce qu'il vient de *nous découvrir*, ait *tenté de prouver que Boileau était moins poëte que Chapelain.* Pour cette fois cependant il ne veut pas

prendre cette tâche sur lui; il met en scène un raisonneur de même force, qui argumente ainsi :

« L'ode est, de tous les genres de poésie, celui qui » demande le plus de talent dans un poëte, celui qui » suppose le plus d'inspiration, et par conséquent » de génie. Boileau n'a jamais fait que de mauvaises » odes, et celle que Chapelain a adressé au cardinal » de Richelieu *est très-belle*. Donc Chapelain était » plus poëte que Boileau. »

On dira que cet argument est si ridicule qu'il ne mérite pas de réponse. J'en conviens; mais il est appuyé sur une proposition qui a été fort souvent répétée pendant un certain temps, et que la littérature subalterne fait encore sonner assez haut pour en imposer aux esprits vulgaires. Je m'y arrête pour faire voir que, même en réfutant ce qui paraît n'en pas valoir la peine, on peut détruire des préjugés qui ne laissent pas d'avoir quelque crédit, et fournissent quelquefois des armes à l'envie. C'est elle, Messieurs, qui, dans le temps des démêlés de Rousseau le lyrique avec Voltaire, dicta dans vingt brochures, dans des feuilles aujourd'hui oubliées, ce principe si faux, que l'ode est le genre de poésie qui demande le plus de talent; et depuis, on a répété cette sottise dans des dictionnaires et des poétiques. Il fallait qu'on fût bien pressé de mettre les *Psaumes* et l'*Ode à la Fortune* au-dessus de *Zaïre* et de *la Henriade*, pour oublier qu'un bon poëme épique, une belle tragédie, exigent un talent infiniment plus varié, plus étendu, plus fécond, une

verve bien plus soutenue, une imagination bien plus inventive, une âme bien plus sensible, une tête bien plus forte que toutes les odes anciennes et modernes. Aussi jamais les Grecs ni les Romains n'ont-ils balancé sur la préférence; et Horace lui-même, l'imitateur de Pindare, reconnaît si bien la supériorité d'Homère, qu'il recommande seulement de ne pas compter pour rien les autres poëtes. « Si » Homère a le premier rang, dit-il, la muse de Pin» dare et d'Alcée n'est pas dans l'oubli. » S'il veut parler des beaux jours de la Grèce, il les appelle *le siècle du grand Sophocle* [1]. Il élève Pindare au-dessus de tous les poëtes lyriques, mais il ne le compare jamais au père de l'épopée ni aux fameux tragiques grecs. Parmi nous, personne, dans le dernier siècle, ne s'était avisé de placer Malherbe au-dessus du grand Corneille. C'est de nos jours que la malignité plus raffinée a créé de nouvelles doctrines, pour confondre tous les rangs.

Mais que dites-vous, Messieurs, de cette phrase? *Boileau n'a fait que de mauvaises odes.* Ne dirait-on pas qu'il en a fait un bien grand nombre? Le langage de la haine a toujours quelque chose qui ressemble au mensonge. Boileau n'a jamais fait qu'une ode, à moins qu'on ne donne le nom d'ode à trois *stances* contre les Anglais, qu'il fit en sortant du collége. Mais personne n'ignore que des stances ne sont pas une ode, et ces vers contre les Anglais sont intitulés *Stances*. Enfin, cette ode de Chape-

[1] *Quales temporibus magni viguère Sophoclis.*

lain est-elle en effet *très-belle*, comme on nous le dit? Boileau, plus réservé, dit seulement qu'elle est *assez belle;* et bien loin qu'on puisse lui imputer de n'en pas dire assez, il suffit de la lire pour se convaincre que la disproportion entre le style de cette ode, qui, en général, est assez pur et assez nombreux, et l'horrible barbarie des vers de *la Pucelle*, a rendu Boileau beaucoup trop indulgent. Cette ode a quelques belles strophes; mais le plus grand nombre pèche encore par le prosaïsme, par les chevilles, par une langueur monotone. La marche en est exacte, mais froide; les idées se suivent, mais ne procèdent point par des mouvements lyriques. En un mot, c'est, à peu de choses près, une pièce fort médiocre que cette ode dont on veut se faire un titre pour guinder Chapelain au-dessus de Despréaux.

Au reste, l'anonyme, qui nous avait annoncé une démonstration, n'ajoute rien à ce bel argument, qu'il abandonne tout de suite en avouant que c'est *un sophisme*. Comme il nous a accoutumés à ses contradictions, il n'y a rien à dire. Nous sommes encore trop heureux qu'il veuille bien ne pas nous *prouver que Chapelain est plus poëte que Boileau*.

En revanche, il nous démontre, et toujours par l'organe du même interlocuteur, que *c'est à Chapelain que nous devons Racine*, parce que Chapelain, qui disposait des grâces, lui procura une pension de six cents livres pour son *Ode sur le mariage du roi*, et engagea le jeune poëte à corriger une strophe où il avait mis des Tritons dans la

Seine. Il faut louer Chapelain d'avoir fait une très-bonne action, d'avoir encouragé un talent naissant, et d'avoir ôté de la Seine les Tritons qui s'y trouvaient par une inadvertance que l'anonyme appelle une *incroyable bévue.* Mais Molière encouragea aussi la jeunesse de Racine, lui donna cent louis de sa première tragédie, et lui fournit même le plan d'une autre; et personne n'a jamais prétendu que l'on *dût* Racine à Molière. On ne doit un homme tel que Racine qu'à la nature, à qui l'on n'a pas souvent de pareilles obligations; et si l'auteur de la *Lettre* perd beaucoup de paroles et de papier à nous convaincre que Boileau n'a point appris à Racine à faire *Iphigénie* et *Phèdre,* c'est qu'apparemment il aime à prendre une peine inutile et à répondre à ce qu'on n'a pas dit. On a dit, et avec raison, qu'un critique et un ami tel que Boileau avait contribué à former le goût et le style de Racine, et il serait également superflu de le prouver ou de le nier.

Notre anonyme, toujours prodigue d'exclamations et toujours à propos, s'écrie sur ce procédé de Chapelain : *Quelle grandeur d'âme! quelle noblesse!* Peut-être cet enthousiasme paraîtra-t-il un peu exagéré quand il s'agit d'une pension de six cents livres procurée par un homme, alors le doyen et l'arbitre de la littérature, à un jeune débutant qui avait célébré son roi avec succès; mais l'exagération est excusable quand on loue les bonnes actions. Ce qui ne l'est pas, c'est de les tourner en reproches injustes contre un autre, c'est d'en con-

clure que *l'on doit à Chapelain mille fois plus de respect qu'à Despréaux*. Ce n'est pas tout : il compare à cette conduite de Chapelain avec Racine celle de Boileau avec Chapelain; il voudrait que Boileau eût appris aussi à l'auteur de *la Pucelle* à faire mieux des vers, au lieu d'aller partout décrier cet ouvrage dès que les onze premiers chants eurent paru, *et peut-être*, dit-il, *Chapelain serait devenu aussi grand que Racine et Boileau*. C'est dommage que cette belle spéculation ne puisse guère s'accorder avec les faits et les dates. J'ai déjà remarqué, Messieurs, que l'auteur ne s'en tire pas mieux que des raisonnements. Quand *la Pucelle* parut en 1656, Chapelain avait soixante-cinq ans, et Boileau en avait vingt. Il était alors dans l'étude d'un procureur; et voyez, je vous prie, jusqu'où peut nous égarer l'envie de montrer *de la grandeur d'âme*. On voudrait qu'un clerc de procureur se fût fait à vingt ans le guide et l'aristarque d'un poëte plus que sexagénaire; qu'un jeune inconnu eût été offrir ses leçons à l'auteur le plus célèbre de son temps. Je ne parle pas de l'impossibilité de donner du goût, de l'oreille, du talent enfin à un homme de cet âge : le dieu des vers lui-même eût échoué près de Chapelain. Mais quelle opinion, Messieurs, peut-on prendre de ceux qui débitent de semblables rêveries avec tant de sérieux et de pathétique; qui dénaturent ainsi tous les faits et toutes les idées pour injurier à plaisir, qui veulent que Boileau, dont les Satires ne parurent que dix ans après *la Pucelle*, ait couru *partout* pour la *décrier*, lorsqu'il

était, comme il le dit lui-même, *dans la poudre du greffe?* Est-ce ignorance de ce qu'il y a de plus aisé à savoir? est-ce un dessein formé d'écrire contre la vérité? est-ce défaut absolu de sens, impossibilité de lier ensemble deux idées? est-ce tout cela réuni? Que l'on choisisse : les faits parlent. Ils sont sans réplique.

Enfin, comment concevoir cette aveugle animosité qui poursuit un homme tel que Despréaux près d'un siècle après sa mort, et l'attaque à la fois dans ses écrits, dans son caractère, dans sa personne; qui fait d'une dissertation littéraire un factum diffamatoire, un libelle furieux contre un écrivain respecté qui ne peut plus se défendre? Oui, Messieurs, les sarcasmes et les outrages ne tombent pas ici seulement sur l'écrivain, mais sur l'homme. Que l'auteur en effet appelle les *saphirs* du Tasse ce qui paraît à Boileau du *clinquant;* qu'à propos d'une satire où le poëte n'a voulu parler que de la rime, il lui reproche de n'avoir pas connu le talent de Mo lière, et qu'il oublie le touchant hommage que Boileau a rendu à sa mémoire dans l'*Épître à Racine*, et les jolies stances qu'il lui adressa contre les critiques de *l'École des femmes;* que, troublé par une espèce de délire qui le met sans cesse en opposition avec lui-même, il l'appelle tantôt un *esprit timide*, *étroit*, *borné*, tantôt un *grand* poëte : qu'il nous dise ici que sa tête ne renfermait que des hémistiches; là, qu'il avait un *jugement et un sens exquis;* qu'il prenne tout le monde à témoin de *la froide monotonie* de l'écrivain qui dans *l'Art poé-*

tique a su si bien se ployer à tous les tons, que, selon lui, Chapelle qui de sa vie ne fit un vers hexamètre, Furetière qui n'en a pas fait un bon, aient fait pour Boileau une foule des plus beaux vers, lorsqu'ils n'en faisaient pas pour eux; que *Dulot vaincu* lui paraisse au-dessus du *Lutrin;* qu'il pousse même l'indécence jusqu'à dire que la plaisanterie connue de Despréaux sur l'*Agésilas* était *le coup de pied de l'âne*, on répond suffisamment à toutes ces folies par le rire de la pitié et du mépris. Mais a-t-on le droit d'imprimer d'un écrivain qui fut toujours si jaloux de la réputation d'honnête homme, et à qui jamais on ne l'a contestée, qu'*il flatta les grands et les heureux du siècle, et se moqua de la vertu dans l'indigence et du talent sans appui?* Boileau secourut *la vertu et le talent dans l'indigence :* il fut le bienfaiteur de Patru. On sait qu'il prêtait de l'argent même à Linière, qui s'en servait pour aller au cabaret faire un couplet contre lui : on sait qu'il déclara qu'il renoncerait à sa pension si l'on retranchait celle de Corneille, et qu'il réussit à la lui faire conserver. On ose l'accuser d'avoir *bafoué* Corneille! Il dit dans son *Discours au roi :*

> Oui, je sais qu'entre ceux qui t'adressent leurs veilles,
> Parmi les Pelletiers on compte des Corneilles.

Il dit dans ses Épîtres :

> En vain contre *le Cid* un ministre se ligue :
> Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.

L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Il dit dans *l'Art poétique*,

Que Corneille, pour lui ranimant son audace,
Soit encore le Corneille et du *Cid* et d'*Horace*.

Il dit à Racine :

De Corneille vieilli tu consoles Paris.

Il dit à ses vers :

Déjà comme les vers de *Cinna*, d'*Andromaque*,
Vous croyez à grands pas, chez la postérité,
Courir, marqués au coin de l'immortalité.

Ces hommages si éclatants et si multipliés ne sont-ils pas l'expression d'un sentiment vrai, et peuvent-ils être balancés par un *hélas!* sur *l'Agésilas?*

Non, non, les grands hommes du siècle de Louis XIV se respectaient mutuellement, malgré la concurrence, et même malgré l'inimitié. Ils étaient justes les uns envers les autres, et ceux du nôtre, quoi qu'en veuille dire l'anonyme, l'ont été envers Despréaux. Ce n'est pas aux gens instruits que l'anonyme s'adressait lorsqu'il a dit en finissant : « Comment se fait-il que la plupart de nos » écrivains philosophes se soient *déclarés contre* » *lui?* » et il nomme Voltaire, Vauvenargues, Helvétius et Fontenelle. Il est contre toute raison de compter ce dernier, ennemi déclaré de Boileau,

et de regarder ses épigrammes comme un jugement. C'est comme si l'on donnait pour une autorité sa mauvaise épigramme contre l'*Athalie* de Racine. Il les haïssait tous les deux, c'est tout ce qu'on en peut conclure : ce n'est pas ici le lieu d'examiner à quel point cette haine pouvait être fondée. L'auteur de la *Lettre* ajoute : « Pourquoi » Boileau n'a-t-il jamais pu *captiver l'admiration* » de MM. Marmontel, de Condorcet, Dusaulx, » l'abbé Delille, *Mercier?* » Je ne m'arrête pas à cette association de noms peu faits pour aller les uns avec les autres. C'est un petit charlatanisme aujourd'hui fort usité par les faiseurs de feuilles et de pamphlets, qui, affectant de mêler les noms les moins faits pour se trouver ensemble, s'efforcent en vain de confondre les rangs sur la liste de la renommée, à qui l'on n'en impose pas. Mais ce que je ne dois pas omettre, c'est que ce passage, Messieurs, est ce qui m'a déterminé à entreprendre la réfutation dont je vous ai faits les juges. Dans ce grand nombre d'auteurs nommés, bien des gens ne se rappellent pas, ou n'iront pas chercher exprès les endroits relatifs à la question, et surtout n'imagineront pas aisément qu'on se hasarde ainsi à citer des autorités qui, du moment où elles seront vérifiées, accableront celui qui a voulu s'en appuyer. Cette énumération insidieuse et mensongère est donc très-propre à faire illusion : l'auteur y a bien compté, puisqu'il a conservé ce trait pour le dernier, comme celui qui pouvait produire le plus d'impression. Et où en

serions-nous, si l'on pouvait se persuader que tant d'esprits éminents aient pu faire cause commune avec l'inconnu qui vient d'outrager si indignement un des plus vénérables fondateurs de notre littérature! Il importe de mettre la vérité en évidence : les témoignages qu'on invoque ici contre Despréaux vont achever son éloge et constater l'opinion. Il est de fait que le peu de reproches que lui font ceux qui lui rendent d'ailleurs la plus éclatante justice portent entièrement sur quelques points avoués par tous les gens sensés, sur deux ou trois jugements trop peu mesurés, sur l'infériorité de ses Satires par rapport à ses autres ouvrages, et n'a rien de commun avec cet amas de folles invectives dont je ne vous ai même rapporté qu'une partie.

Commençons par celui qu'il faut toujours placer avant tous, par Voltaire. Ouvrons *le Temple du Goût*.

Là régnait Despréaux, leur maître en l'art d'écrire :
Lui qu'arma la raison des traits de la satire,
Qui, donnant le précepte et l'exemple à la fois,
Établit d'Apollon les rigoureuses lois.

Lisons le *Discours sur l'Envie*.

On peut à Despréaux pardonner la satire ;
Il joignit l'art de plaire au malheur de médire.
Le miel que cette abeille avait tiré des fleurs
Pouvait de sa piqûre adoucir les douleurs;
Mais pour un lourd frelon, méchamment imbécile,
Qui vit du mal qu'il fait, et nuit sans être utile,

On écrase à plaisir cet insecte orgueilleux,
Qui fatigue l'oreille et qui choque les yeux.

Ce contraste entre le bon poëte qui écrit des satires en vers élégants, et les mauvais satiriques en mauvaise prose, se présente si naturellement à l'esprit, et l'application en est si fréquente, que nous la retrouverons dans plusieurs des écrivains que je citerai.

Dans le poëme de *la Guerre de Genève*, l'auteur s'adresse à Boileau.

Grand Nicolas, de Juvénal émule,
Peintre des mœurs, surtout du ridicule,
Ton style pur a de quoi me tenter :
Il est trop beau : je ne puis l'imiter.

Passons des vers à la prose : on y exprime son avis avec plus de développement; on y considère les objets sous toutes les faces. Écoutons l'article *Art Poétique* dans les *Questions sur l'Encyclopédie*. L'auteur commence par y réfuter un philosophe de ses amis [1], qui avait appelé Boileau un *versificateur*. « Il faut rendre justice à Boileau. S'il » n'avait été qu'un versificateur, il serait à peine » connu. Il ne serait pas de ce petit nombre de » grands hommes qui feront passer le siècle de » Louis XIV à la dernière postérité. Ses dernières » Satires [2], ses belles Épîtres et surtout son *Art*

[1] Diderot.

[2] Il veut parler de la neuvième et de la huitième.

» *poétique*, sont des chefs-d'œuvre de raison autant que de poésie. *Sapere est et principium et fons.* L'art du versificateur est à la vérité d'une difficulté prodigieuse, surtout en notre langue, où les vers alexandrins marchent deux à deux, où il est rare d'éviter la monotonie, où il faut absolument rimer, où les rimes agréables et nobles sont en trop petit nombre, où un mot hors de sa place, une syllabe dure gâte une pensée heureuse. C'est danser sur la corde avec des entraves; mais le plus grand succès dans cette partie de l'art n'est rien, s'il est seul. *L'Art poétique* de Boileau est admirable, parce qu'il dit toujours agréablement des choses vraies et utiles, parce qu'il donne toujours le précepte et l'exemple, parce qu'il est varié, parce que l'auteur, en ne manquant jamais à la pureté de la langue,

» Sait, d'une voix légère,
» Passer du grave au doux, du plaisant au sévère.

» Ce qui prouve son mérite chez tous les gens de goût, c'est qu'on sait ses vers par cœur; et ce qui doit plaire aux philosophes, c'est qu'il a presque toujours raison... On oserait présumer ici que *l'Art poétique* de Boileau est supérieur à celui d'Horace. La méthode est certainement une beauté dans un poëme didactique : Horace n'en a point. Nous ne lui en ferons pas un reproche, puisque son poëme est une épître familière aux Pisons, et non pas un ouvrage régulier comme les *Géorgiques*. Mais c'est un mérite de plus dans Boileau,

» mérite dont les philosophes doivent lui tenir » compte, *l'Art poétique* latin ne paraît pas, à beau- » coup près, si travaillé que le français. Horace y » parle presque toujours sur le ton libre et fami- » lier de ses autres épîtres : c'est une extrême jus- » tesse d'esprit, c'est un goût fin, ce sont des vers » heureux et pleins de sel, mais souvent sans liai- » son, quelquefois destitués d'harmonie ; ce n'est pas » l'élégance et la correction de Virgile. L'ouvrage » est très-bon ; celui de Boileau paraît encore meil- » leur ; et si vous en exceptez les tragédies de Ra- » cine, qui ont le mérite supérieur de traiter toutes » les passions et de surmonter toutes les difficultés » du théâtre, *l'Art poétique* de Boileau est sans » contredit le poëme qui fait le plus d'honneur à la » langue française. »

Je ne joindrai pas à un morceau si décisif et si frappant une foule de passages où Voltaire énonce le même avis en d'autres termes, je n'insisterai pas sur le *Commentaire de Corneille*, où non-seulement les préceptes de Boileau, mais ses jugements, qui nous ont été transmis par tradition, sont cités sans cesse comme on cite les lois dans les tribunaux. Mais je crois devoir remarquer, dans l'article qu'on vient d'entendre, la différence du ton de Voltaire et de celui de l'anonyme : elle est en raison inverse de celle des lumières. Voltaire veut-il donner la préférence à *l'Art poétique* de Boileau, comment s'exprime-t-il? *On oserait présumer....* Comparez cette réserve avec la confiance insultante, la morgue magistrale, la hauteur dédaigneuse

d'un inconnu qui juge Boileau. Observez que dans cette longue diatribe, où l'on contredit le jugement de deux siècles, on ne trouve pas une fois la formule du doute; qu'en renversant tous les principes reçus, toutes les notions du bon sens, on ose attester *tous les bons esprits*. Ce seul trait, entre mille autres, suffirait pour prouver que l'auteur ne doute de rien.

Sur quoi donc peut-il s'appuyer quand il dit que Voltaire *s'est déclaré contre Boileau ?* Sans doute sur deux vers échappés à sa vieillesse, deux vers qui ne sont qu'une saillie d'humeur, et qui ne peuvent jamais, aux yeux de la raison et de la bonne foi, démentir tant d'hommages réitérés et soixante ans d'admiration. On les lui a reprochés justement ces vers : ils commencent l'*Epître à Boileau*.

Boileau, *correct auteur de quelques bons écrits*,
Zoïle de Quinault et *flatteur* de Louis;
Mais oracle du goût dans cet art difficile
Où s'égayait Horace, où travaillait Virgile, etc.

Le premier est un éloge mince; le second est injurieux Mais je vous le demande, Messieurs, est-ce dans ces deux vers qu'il faut chercher la véritable opinion de Voltaire, ou dans les morceaux si détaillés que vous avez entendus, et dans tout le reste de ses ouvrages? Celui qui vient de parler avec tant *d'admiration de l'Art poétique*, croyait-il en effet que son auteur ne fût que *correct*, et que son mérite se bornât à *quelques bons écrits ?* Du moins ces deux vers, qui ne sont que le ca-

price poétique d'une imagination mobile, ont-ils pu laisser à l'anonyme une sorte de prétexte; mais je cherche en vain celui que peuvent lui fournir Vauvenargues et Helvétius, qu'il range parmi les détracteurs de Boileau. Voici tout ce qu'on trouve dans l'excellent livre du penseur Vauvenargues, l'un des esprits les plus judicieux de ce siècle.

« Boileau prouve, autant par son ouvrage que » par ses préceptes, que toutes les beautés des bons » ouvrages naissent de la vive expression et de la » peinture du vrai. Mais cette expression si tou- » chante appartient moins à la réflexion, sujette à » l'erreur, qu'à un sentiment très-intime et très-fi- » dèle de la nature. La raison n'était pas distincte, » dans Boileau, du sentiment : c'était son instinct. » Aussi a-t-elle animé ses écrits de cet intérêt qu'il » est si rare de rencontrer dans les ouvrages didac- » tiques..... Boileau ne s'est pas contenté de mettre » de la vérité et de la poésie dans ses ouvrages : il » a enseigné son art aux autres; il a éclairé tout » son siècle; il en a banni le faux goût autant qu'il » est permis de le bannir de chez tous les hommes. » Il fallait qu'il fût né avec un génie bien singulier » pour échapper, comme il a fait, aux mauvais » exemples de ses contemporains, et pour leur im- » poser ses propres lois. Ceux qui bornent le mé- » rite de sa poésie à l'art et à l'exactitude de la versi- » fication ne font pas peut-être attention que ses » vers sont pleins de pensées, de vivacité, de sail- » lies, et même d'invention de style. Admirable

» dans la justesse, dans la solidité et la netteté de
» ses idées, il a su conserver ces caractères dans
» ses expressions, sans perdre de son feu et de sa
» force; ce qui prouve incontestablement un grand
» talent..... Si l'on est donc fondé à reprocher quel-
» ques défauts à Boileau, ce n'est pas, à ce qu'il me
» semble, le défaut de génie; c'est au contraire
» d'avoir eu plus de génie que d'étendue ou de pro-
» fondeur d'esprit, plus de feu et de vérité que d'élé-
» vation et de délicatesse; plus de solidité et de sel
» dans la critique que de finesse et de gaieté, et plus
» d'agrément que de grâce. On l'attaque encore sur
» quelques-uns de ses jugements qui semblent in-
» justes, et je ne prétends pas qu'il fût infaillible. »

Voilà l'article entier qui regarde Boileau, Messieurs : vous semble-t-il d'un homme qui *se déclare contre lui?* Pensez-vous que Boileau en eût été mécontent? Cette distinction si délicate et si juste des différentes qualités qui dominent plus ou moins dans ses ouvrages est en effet d'un philosophe et d'un homme de goût. Y a-t-il un seul mot qui soit d'un détracteur? J'ai quelque obligation à l'anonyme, je l'avoue, de m'avoir fourni l'occasion de mettre sous vos yeux cet intéressant morceau, où j'ai eu le plaisir de retrouver en substance tout ce que j'ai tâché de développer dans l'analyse des écrits de Despréaux. Si je ne me suis pas exprimé aussi bien que Vauvenargues, je suis du moins plus assuré de mon opinion, quand elle est si conforme à la sienne.

Voyons Helvétius. Il parle, dans une note, de

ce même accident qui est le sujet des railleries agréables de l'anonyme. Il en parle en physicien observateur, et croit y voir la cause du défaut de sensibilité du poëte, et de son peu d'amour pour les femmes. Mais ce qui prouve qu'il n'en tire pas d'autres conséquences contre son talent, c'est ce qu'il en dit dans son chapitre *sur le Génie*. « La » Fontaine et Boileau ont porté peu d'invention » dans le fond des sujets qu'ils ont traités; cepen- » dant l'un et l'autre sont, avec raison, mis au rang » des *génies :* le premier, par la naïveté, le senti- » ment et l'agrément qu'il a jetés dans sa narration; » le second, par la correction, la force et la poésie » du style qu'il a mises dans ses ouvrages. Quelques » reproches qu'on fasse à Boileau, on est forcé de » convenir qu'en perfectionnant infiniment l'art de » la versification, il a réellement mérité le titre d'in- » venteur. »

Vous attendez peut-être quelque restriction qui puisse servir d'excuse à l'anonyme. Non, Messieurs, j'ai cité tout : il n'y a pas un mot de plus. Je laisse à vos réflexions le soin d'apprécier les moyens honnêtes et nobles qui sont d'usage aujourd'hui pour tromper le public et décrier ce qu'on admire. Pour moi, je ne m'y arrêterai pas; je me réserve dans la suite de traiter particulièrement des abus honteux qui déshonorent les lettres dans ce siècle, et que le siècle précédent n'a point connus; et dans ce nombre je serai obligé de compter l'habitude de se permettre le mensonge sans scrupule et sans pudeur.

On a (dans l'*Avertissement*) nommé d'Alembert

parmi les détracteurs de Boileau. Écoutons d'Alembert. Je vous préviens, Messieurs, que vous allez retrouver à peu près les mêmes idées que dans Voltaire, Vauvenargues, Helvétius, c'est-à-dire celles qui sont diamétralement opposées à tout ce que l'anonyme a voulu établir ; mais cette uniformité d'avis est précisément ce qu'il importe de constater. Après avoir dit, comme nous le disons tous, que les Satires de Boileau sont la moinpre partie de sa gloire, il continue ainsi : « Il sentit » qu'il faut être, en vers comme en prose, l'écrivain » de tous les temps et de tous les lieux..... Il produi- » sit ces ouvrages qui assurent à jamais sa renom- » mée. Il fit ses belles Épîtres, où il a su entremêler » à des louanges finement exprimées des préceptes » de littérature et de morale, rendus avec la vérité » la plus frappante et la précision la plus heureuse; » son *Lutrin*, où avec si peu de matière il a répandu » tant de variété, de mouvement et de grâce ; enfin, » son *Art poétique*, qui est dans notre langue le code » du bon goût, comme celui d'Horace l'est en la- » tin ; supérieur même à celui d'Horace, non-seu- » lement par l'ordre si nécessaire et si parfait que » le poëte français a mis dans son ouvrage, et que » le poëte latin semble avoir trop négligé dans le » sien, mais surtout parce que Despréaux à su faire » passer dans ses vers les beautés propres a chaque » genre dont il donne les règles..... Nous n'exami- » nerons point si l'auteur de ces chefs-d'œuvre mé- » rite le titre d'homme de génie qu'il se donnait » sans façon à lui-même, que dans ces derniers

» temps quelques écrivains lui ont peut-être injus-
» tement refusé ; car n'est-ce pas avoir droit à ce
» titre que d'avoir su exprimer en vers harmonieux,
» pleins de force et d'élégance, les arrêts de la rai-
» son et du bon goût, et surtout d'avoir connu et
» développé le premier, en joignant l'exemple au
» précepte, l'art si difficile et jusqu'alors si peu
» connu de la versification française ?.... Despréaux
» a eu le mérite rare, et qui ne pouvait appartenir
» qu'à un homme supérieur, de former le premier
» en France, par ses leçons et par ses vers, une
» école de poésie. Ajoutons que, de tous les poëtes
» qui l'ont précédé ou suivi, aucun n'était plus fait
» que lui pour être le chef d'une pareille école. En
» effet, la correction sévère et prononcée qui carac-
» térise ses ouvrages, les rend singulièrement pro-
» pres à servir d'études aux jeunes élèves en poésie,
» C'est sur les vers de Despréaux qu'ils doivent mo-
» deler leurs premiers essais..... Despréaux, fonda-
» teur et chef de l'école poétique française, eut
» dans Racine un disciple qui lui aurait suffi pour
» lui assurer l'immortalité, quand il ne l'aurait pas
» d'ailleurs si bien méritée par ses propres écrits. »

C'est à l'anonyme maintenant à concilier, comme il le pourra, cette doctrine avec la sienne. Le philosophe, à propos des mauvais satiriques, en vers ou en prose, qui se sont faits si maladroitement les singes de Boileau, fait une réflexion qui sûrement ne paraîtra pas ici hors de propos. « Il y a,
» dit-il, entre eux et lui cette différence très-fâ-
» cheuse pour eux, qu'il a commencé par des satires

» et fini par des ouvrages immortels, et qu'au con-
» traire ils ont commencé par de mauvais ouvrages,
» et fini par des satires plus déplorables encore.
» Conduits à la méchanceté par l'impuissance, c'est
» le désespoir de n'avoir pu se donner d'existence
» par eux-mêmes, qui les a ulcérés et déchaînés
» contre l'existence des autres. »

L'auteur de la *Lettre* a pris pour épigraphe un passage tiré d'un fort beau discours de M. Dussaulx sur les poëtes satiriques. Il ne manque pas de le ranger aussi parmi ceux dont Boileau, dit-il, *n'a jamais pu captiver l'admiration.* Cependant les réflexions du traducteur de Juvénal ne portent que sur les Satires de Boileau, dans lesquelles il désirerait, avec raison, un fond plus moral. D'ailleurs, il reconnaît en lui l'homme fait pour *apprécier les ouvrages et guider les auteurs;* ce qui est directement le contraire des opinions de l'auteur de la *Lettre;* et bien loin de refuser à Boileau *son admiration,* voici comme il finit : « Respectons la mémoire de
» ce fameux critique : s'il est contraint de céder à
» ses devanciers la palme de la satire, ils ne sau-
» raient lui rien opposer de plus parfait que *l'Art*
» *poétique* et *le Lutrin.* »

L'anonyme appelle aussi M. de Condorcet à son secours, et cite son éloge de Claude Perrault. Ouvrez cet éloge, et vous y verrez qu'en blâmant la satire, en blâmant le poëte de n'avoir pas rendu justice à l'architecte, il n'attaque en rien le mérite littéraire de Despréaux, ni les services qu'il a rendus aux lettres, et qu'il explique comment Claude

Perrault n'était pas plus juste envers Boileau que Boileau envers lui, par la différence des objets qui les occupaient. Son résultat est dans cette phrase : « Boileau, qui est un grand poëte pour les gens de » goût et les amateurs de la poésie, n'est presque » qu'un versificateur pour ceux *qui ne sont que* » *philosophes.* » N'est-ce pas dire clairement que *ceux qui ne sont que philosophes* ne sont pas juges compétents du mérite d'un poëte?

J'ai exposé, en commençant cette analyse, l'avis de M. de Marmontel : quant à M. l'abbé Delille, pour nous prouver que Boileau *n'a jamais pu captiver son admiration,* l'on nous renvoie à une satire sur le luxe, où il dit que Cotin a été quelquefois *immolé à la rime.* On sent combien cette preuve est concluante; mais l'auteur de la *Lettre,* fidèle à ses petites ruses de guerre, se garde bien de citer les deux vers tels qu'ils sont :

Mais laisse là Cotin, misérable victime,
Immolée au bon goût, quelquefois à la rime.

On a conservé l'hémistiche *quelquefois à la rime,* mais on a soigneusement supprimé *immolée au bon goût;* et il devient évident, du moins pour l'auteur de la *Lettre,* que celui qui s'est permis cette légère plaisanterie ne peut pas *admirer* Boileau. Nous savons que l'anonyme ne raisonne jamais autrement; mais ceux qui connaissent le traducteur des *Géorgiques* savent qu'il n'y a point d'auteur dans notre langue qu'il ait plus étudié que Boileau, ni dont il estime davantage la versification.

Il ne reste donc plus que M. Mercier : pour ce coup l'anonyme a raison. Il est avéré que M. Mercier *n'admire* point du tout Boileau; et si l'on nous demande pourquoi, nous dirons de notre côté: Pourquoi ce même M. Mercier méprise-t-il souverainement Racine, qu'il appelle un *froid petit bel-esprit?* Pourquoi a-t-il si peu d'estime pour Molière, qui *n'a déchiffré que quelques pages du grand livre de l'homme*, et qui *ne s'est jamais élevé jusqu'au drame?* Pourquoi nous invite-t-il *à brûler notre théâtre?* etc., etc. Nos *pourquoi ne finiraient jamais.* Ainsi nous répondrons à l'anonyme que si Boileau, Racine et Molière *n'ont jamais pu captiver l'admiration de M. Mercier*, c'est un malheur dont on peut croire qu'ils auraient la force de se consoler.

J'ai fini la tâche que j'avais entreprise, et j'ose croire qu'elle n'a pu paraître inutile ni déplacée. S'il n'entre pas dans le plan que je me suis proposé de parler des productions du talent des auteurs vivants, c'en est une partie nécessaire de discuter leurs opinions. Je l'ai déjà fait plus d'une fois, et je compte le faire encore; car on n'établit les vérités qu'en détruisant les erreurs, et ces vérités sortent plus claires et plus brillantes du choc de la discussion. Il est à propos d'ailleurs de réprimer de temps en temps les scandales littéraires. Un homme qui juge Despréaux avec le ton d'un maître, et le déchire avec la fureur d'un ennemi, qui traite comme de petits esprits, comme des gens à préjugés imbéciles, ceux qui honorent l'auteur de *l'Art poétique*;

un tel homme insulte toute une nation éclairée, et j'ai vengé la cause de tous les Français raisonnables, en vengeant celle de Despréaux. J'ai confondu la mauvaise foi, en faisant voir que celui qui osait attribuer ses propres opinions à nos plus illustres littérateurs avait calomnié leur justice, en même temps qu'il calomniait le talent de Boileau. Cette brochure forcenée n'est que l'explosion de la haine secrète d'une troupe de révoltés, qui ne détestent dans Boileau que l'autorité de la raison. Jamais il n'eut plus d'ennemis qu'aujourd'hui, parce qu'il n'en peut avoir d'autres que ceux du bon goût, et que leur audace s'est accrue avec leur nombre : l'expérience atteste le mal qu'ils peuvent faire. Les Romains autrefois, dans les temps de calamités publiques, faisaient descendre du Capitole et tiraient du fond de leurs temples les statues des dieux tutélaires, que l'on portait en pompe par la ville, à la vue des citoyens qu'elles rassuraient. S'il est permis, suivant l'expression d'un ancien, de comparer de moindres choses à de plus grandes, les lettres ont aussi leurs jours de calamité; et quand l'image révérée de Despréaux vient de paraître dans ce Lycée, où nous appelons avec lui tous les dieux des arts pour les opposer à la barbarie, n'est-ce pas le moment de repousser les outrages et les blasphèmes que des barbares osent opposer au culte que nous lui rendons?

FIN DU TOME SIXIÈME.

TABLE

DES MATIÈRES.

SECONDE PARTIE.

SIÈCLE DE LOUIS XIV.

SUITE DU LIVRE PREMIER. POÉSIE. Page 1
Chapitre III. Racine. *ib.*
Section VIII. Esther. *ib.*
Sect. IX. Athalie. 17
Chap. IV. Résumé sur Corneille et Racine. 74
Chap. V. Des tragiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV. 128
Section première. Rotrou et Duryer. *ib.*
Sect. II. Thomas Corneille. 150
Sect. III. Quinault et Campistron. 164
Sect. IV. Duché et La Fosse. 177
Chap. VI. De la Comédie dans le siècle de Louis XIV. 204
Introduction. De la Comédie avant Molière. *ib.*
Section première. De Molière. 209
Sect. II. Précis sur différentes Pièces de Molière. 215
Sect. III. Le Misanthrope. 245
Sect. IV. Des Farces de Molière, d'Amphitryon, de l'Avare, des Femmes savantes, etc. 263
Sect. V. Le Tartufe. 279
Chap. VII. Des Comiques d'un ordre inférieur dans le siècle de Louis XIV. 294
Section première. Quinault, Brueys et Palaprat, Baron, Campistron, Boursault. *ib.*
Sect. II. Regnard. 307
Sect. III. Dufresny, Dancourt, Hauteroche. 327

Chap. VIII. De l'Opéra dans le siècle de Louis XIV, et particulièrement de Quinault. 332
Chap. IX. De l'Ode, et de Rousseau. 373
Chap. X. De la Satire et de l'Épître. 450
De Boileau. *ib.*

FIN DE LA TABLE.